

Grid Modorcea

MAGUL CĂLĂTOR



Primus

Editura



EMIN

Grid Modorcea

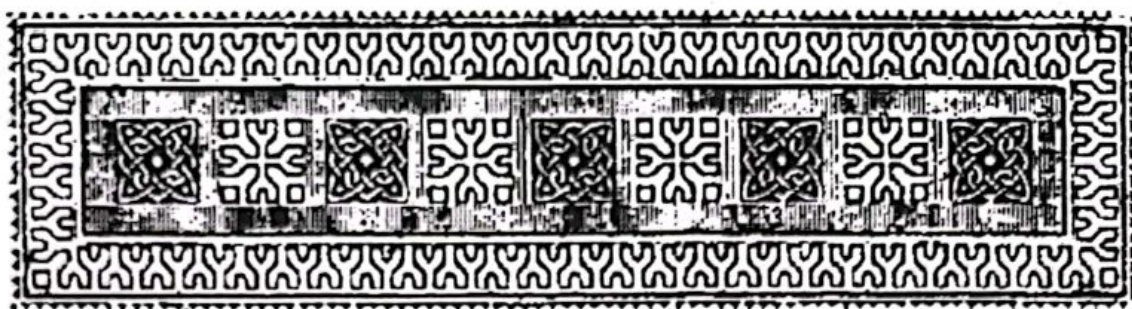
MAGUL CĂLĂTOR

sau

SPERANȚA

în viața și opera lui

Mihai Eminescu



Magul călător

Creatorul Poveștii magului călător în stele a fost, prin vocație, și un mag călător pe pământ, printre oameni. Motivul călătoriei prin intermundii din creația sa este, paradoxal, expresia unei călătorii inițiatice în realitatea foarte dură și concretă a unui Timp existențial nemilos, a unei Golgote sui-generis a suferinței, pe care poetul a purtat-o cu un stoicism și o demnitate ieșite din comun:

De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și.

Această realitate nu îngăduie - din perspectiva unui geniu lucid, cum a fost Eminescu - nici o evadare din concretețea ei diabolică, mai ales pentru năpăstuiți:

*Cel ce în astă lume a dus numai durerea
Nimic n-are dincolo, căci morți sunt cei muriți.*

Poetul nu poate evada "dincolo" decât pe calea creației. Nu are decât "soluția" muncii, pe care Eminescu a evocat-o în atâtea rânduri, în publicistica sa îndeosebi, ca singura speranță de a depăși însăși condiția vitregă a geniului pe pământ. Căci așa cum nota poetul pe fila 56, Ms.2275 B, a *Luceafărului*, geniul "*aici pe pământ nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc. Mi s-a părut că soarta luceafărului din poveste seamănă mult cu soarta geniului pe pământ și i-am dat acest înțeles alegoric*".

Desigur, în centrul creației eminesciene se află fiorul cosmogonic, obsesia genezei, aceasta fiind văzută fie ca în fausticele povești din tinerețe (*Andrei Mureșanu, Demonism, Miradoniz, Memento mori, Genaia, Povestea magului călător în stele* etc.), fie ca în poveștile maturității, *Scrisoarea I* sau *Luceafărul*. Dar dacă Hyperion poate să spună:

*Din chaos, Doamne, am apărut
Și m-aș întoarce-n chaos
Și din repaos m-am născut
Mi-e sete de repaos,*

geniul, poetul, în schimb, nu are de ales între acest clar început și acest sfârșit la fel de limpede, între momentul cosmogonic și cel eshatologic, care se identifică, decât calea cunoașterii, a călătoriei inițiatice, aici, pe pământ. Or, Eminescu a fost destinat ca nimeni altul acestui drum al cunoașterii, al muncii neostoite, al trăirilor intense, supraomenești, al stărilor maxime, limită, de parcă ar fi jucat întruna roluri chintesențiale în piesele lui Shakespeare, pe care atâta l-a admirat. E drept că a fost

și înzestrat cu o neobișnuită putere de asimilare, cunoștințele și memoria sa fiind fantastice, poetul uimindu-i adesea pe contemporani.

Natură cercetătoare, curioasă, studioasă, de excepție, adevărată sinteză demiurgică, Eminescu a descoperit și a adunat pentru opera sa ca un "grânar" ("*grânarele eminesciene*", cum zicea Perpessicius), a construit o cetate spirituală fără seamăn în cultura neamului românesc. Datoria și ambiția de a o cunoaște, de a o cuceri echivalează cu urmarea unei veritabile Universități, **Universitatea Eminescu**, căreia, pentru a te mândri că ai absolvit-o, trebuie să-i asimilezi în profunzime, cu pasiunea unui îndrăgostit, dar și cu spiritul critic mereu treaz, cursurile vieții și ale morții ("*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*"), cât și pe cele de filosofie, economie, psihologie, medicină, istorie, sociologie, matematică, mitologie, estetică, astronomie, folclor, istoria religiilor, politică, fizică, lingvistică, beletristică, filologie, gramatică, istoria artei, a culturii etc., și apoi să te prezinți la examenul public în fața exigentului examinator care este sufletul eminescian al poporului român.

a) Reporterul

Iată de ce, datorită acestei înzestrări excepționale de trezorer a celui ce a căutat mereu "*urma frumuseții și îndemnurile vieții*", putem vorbi în cazul său de o autentică **vocație de reporter**, adevăr fără de care cu greu am putea înțelege ideea de speranță la Eminescu. Este cunoscut, de pildă, faptul că poetul avea mereu asupra sa, asemenea italianului Gabriele D'Annunzio, un

carnețel de buzunar. Când seminariștii Ioan Cotta și Toader Cojocariu, care, mergând spre Blaj, l-au luat și pe Eminescu în trăsura lor, în vara anului 1866, în prima călătorie inițiată a poetului prin Ardeal, l-au văzut că-și nota ceva într-un carnețel și l-au întrebat ce face, Eminescu le-a răspuns: "*Domnilor, eu sînt poet și vreau să-mi adun material*".

Natura lăuntrică întrebătoare, mereu scormitoare, l-a împins întruna pe Eminescu spre Necunoscut, spre tărâmurii noi, necercetate. Așa se explică și vocația lui de veșnic pelerin, setea de a trăi experiențe inedite, de a străbate fel de fel de lumi setea de a trece prin toate "cercurile" dantești ale existenței (dormind pe unde apuca, schimbând zeci și zeci de locuințe), dovadă deseale trimiteri, ca cele din publicistica de la *Timpul*, de pildă, la *Infern*, în special, fapt ce demonstrează intima familiarizare a poetului nostru cu această operă a lui Dante. Aceasta reiese, de altfel, și dintr-un episod din viața sa sentimentală, pe când era profesor de română (eleva fiind Mite Kremnitz) și când a pus în practică celebrul pasaj al sărutului dintre Paolo și Francesca.

Așa cum Eminescu a premeditat această scenă, tot astfel se poate spune că destinul a premeditat ca el să "refacă", aici, pe pământ, infernalul itinerar dantesc, rolul lui Virgiliu, al călăuzei, jucîndu-l, indiscutabil, Titu Maiorescu. Atât în ceea ce privește destinul său literar (chiar din prima perioadă vieneză, când era antimaiorescian), cât și acela uman. Și nu mai departe decât amestecul criticului în relația poetului cu Veronica Micle, oprindu-l de a o lua în căsătorie, ceea ce i-a stîrnit o îndreptățită indignare: "*Am căutat să conving pe d.M. -*

îi scrie Eminescu Veronicăi la 10 sept. 1880 - *că e frumos și cavaleresc să te iau în căsătorie în mod legitim. Dânsul m-a muștrat foarte vehement, spunând că n-am altceva mai bun de făcut decât să mă însor. Am tăcut. Ieșind de la dânsul, o revoltă sufletească asemenea unei furtuni a început să clocotească în vinele mele, credeam că îmi crapă tâmpilele de indignare și supărare".*

Evident, cunoscând bine firea poetului și știindu-l bolnav, Maiorescu îl considera nepotrivit căsătoriei, aceasta fiind, de altfel, în concepția sa, incompatibilă cu starea de creație și condiția geniului. Încă din timpul vieții, deci, Eminescu era damnat de chiar însăși Călăuza sa! Călăuză care a intuit perfect steaua lui Eminescu, deși pe atunci nu-i cunoștea laboratorul tainic, precum aceste versuri din *Povestea magului călător în stele*:

*"Spun mite - zice singur - că orice om în lume
Pe-a cerului nemărginit el are-o blândă stea,
Ce-n cartea vecinicii e-unită cu-a lui nume,
Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea;
De-aceea-ntreb gândirea-mi ca să-mi*

răspund-anume

*Din marea cea albastră, care e steaua mea?
E-acel trandafir roșu, ce mut-duios-uimit
Lucește-un gând de aur deasupra-mi în zenit?
Un om se naște - un înger o stea din cer aprinde
Și pe pământ coboară în corpul lui de lut,
A gândurilor aripi în om el le întinde
Și pune graiul dulce în pieptul lui cel mut.
O candelă a vieții, de cer steaua depinde
Și îmblă scriind soarta a omului născut.*

Când moare a lui suflet, aripele și-a-ntins
 Și renturnând în ceruri pe drum steaua a stins.
 Dar ce e acea steauă ? E-o candelă aprinsă ,
 De-a cerului mari valuri e dusă pe-al ei drum?
 E-o pară aurită de-a firii pom suspinsă
 Ce cade scuturată de-a morții lung samum
 Și dacă e o lume puternică, întinsă ,
 De viața mea-i legată viața unei lumi?
 Pe capul meu și-ntoarce destinurile sale,
 Când mor ea cade stinsă-ntr-a chaosului vale?
 De ce de-a mea viață o lume e legată ,
 De ce un înger palid din cer s-a coborât,
 Ca trupul meu să-nvie cu flacăra-i curată ,
 De ce-un geniu coboară în corpul cel urât,
 De ce orice ființă din cer e condamnată
 O viață să petreacă în scutece vârat ?
 Cine prescrie legea la orice înger blând
 Ca-n viața-i să coboare o dată pe pământ ?"

Iată, așadar, aici, în toată nuditatea aproape de in-
 creat a imaginației, însăși firea primordială a poetului,
 firea lui întrebătoare, neliniștită, hamletiană , însăși
 natura condiției sale dedublate, de mag călător în stele
 și printre oameni, însăși interdeterminarea fundamen-
 tală dintre ființă și cosmos ! Iar ca o reacție la ne-nțeleș,
 la "întrebarea fără de răspuns", care este întotdeauna
 pentru ființă prezentul potrivit, Eminescu a avut
 marele talent de a fugi de locuri comune și de a judeca
 acest prezent prin raportarea la trecut. De unde pasiunea
 sa mistuitoare pentru istoria țării, pentru cronicile și
 hrisoavele ei, prin frecventarea asiduă a anticariatelor,
 din colecționarea textelor vechi făcându-și un adevărat
 "hobby". Această pasiune s-a materializat, de altfel, în

parte - căci nu a avut răgazul întregului - în proiectul unei mari epopei dacice, în acela al **Horiadelor** sau într-un ambițios proiect, de proporții shakespeariene, numit **Dodecameron dramatic**, un ciclu de piese sub formă de tragedie, toate figurile centrale aparținând neamului Mușatin.

Dar călătoria inițiatică în trecut, călătorie pe verticală, Eminescu a realizat-o nu numai în istoria națională, ci și în cea universală, alt prilej magic de a străbate lumi felurite, timpuri și spații neumblate, intermundii livrești, medii, nații și regnuri amestecate, poposind cu imaginația în tăvălugul istoriei omenirii, începând cu civilizațiile antice, acolo unde pasul n-avea cum să-l ducă. Așa se întâmplă, bunăoară, în homericul poem **Memento mori**, călătoria fantastică de aici purtându-ne pe toată scara istoriei până în epoca lui Napoleon, trecând prin Egipt sau Grecia și de-acolo în Valhala sau în "*raiul Daciei vechi*". Acesta se află într-un spațiu subacvatic, pentru a da o neobișnuită și originală profunzime mitologică zeilor străbuni, în frunte cu Zamolxe însuși, supradimensionându-le astfel **apariția**, făcând din înfruntarea lor legendară cu a "*Romei grea mărire*", unde oameni și zei conviețuiesc odiseic, un spectacol inconfundabil, specific eminescian.

b) Obârșia

La această călătorie inițiatică deosebit de complexă, amintind de destinul lui Andrei Rubliov (în viziunea lui Tarkovski), cu un efect atât de profitabil pentru creație, ca soluție de fericire și speranță, Eminescu a ajuns în modul cel mai real cu putință. A străbătut - cel mai

adesea cu piciorul - țara în lung și lat, cât și o parte din Europa, ca un veritabil reporter, procedând asemenea eroului său Toma Nour din romanul **Geniu pustiu**: *"...Într-o zi frumoasă de vară îmi făcui legăturica, o pusei în vârful bățului și o luai la picior pe drumul mare-mpărătesc"*.

Și acest lucru s-a întâmplat nu numai atunci, în vara anului 1866, cum ne-o sugerează acest fragment, ci tot timpul. Viața lui Eminescu a stat olimpiu sub semnul "hoinărelii", al vocației de reporter, fie că ne gândim la copilărie sau la anii cât a peregrinat cu trupele de teatru, fie la anii studiilor în străinătate sau la perioada revizoratului. Cît i-a folosit aceasta, ne-o spune într-un articol polemic din **Timpul**, de la 8 aprilie 1882, un adevărat document etnic și spiritual, un veritabil credo, conținând mărturisirea că se trage *"dintr-o familie nu numai română, ci și nobilă neam de neamul ei"* (e vorba de neamul Mușatin, pe linie maternă ajungând până la Alexandru cel Bun, cum scrie el pe epitaful mamei sale). Ca să arate în continuare: *"Întâmplarea m-a făcut ca, din copilărie încă, să cunosc poporul românesc, din apele Nistrului începând, în cruciș și-n curmeziș, pân-în Tisa și-n Dunăre, și am observat că modul de-a fi, caracterul poporului este cu totul altul, absolut altul decât acela al populațiunilor din orașe, din care se recrutează guvernele, gazetarii, deputații ș.a.m.d. Am văzut că românul nu seamănă nicăieri nici a C.A. Rosetti, nici a Giani-Carada, nici a Xenopulos, că acest popor e întâi, fizic, cu mult superior celor numiți mai sus, intelectual asemenea, căci are o inteligență caldă și deschisă adevărului, iar în privirea onestității cugetării și înclinărilor e incomparabil superior acestor oameni"*.

Iar acestei cunoașteri orizontale, reportericești, îi adaugă călătoria inițiată pe verticală: *"Din citirea izvoarelor istorice m-am convins că în decursul evului mediu, care pentru noi a încetat cu venirea fanarioșilor, n-am avut clasă de mijloc decât ca slabe începuturi și că această clasă - excepție făcând de olteni și ardeleni - e cea mai mare parte de origine străină (...) Odată ajuns la această convingere, totul era hotărât pentru mine; era o datorie de a fi și de-a rămânea în partea poporului istoric, din care însumi fac parte, și în contra păturii superpuse de venetici".*

c) Lada

Acest destin cu dublă deschidere, care l-a împins întruna pe Eminescu să refacă ontogenetic întreaga filogenie a felului de viață românesc, se reflectă pas cu pas în itinerarul "reporterului" și în "harta" sa spirituală. Numai astfel putem înțelege **sinteza demiurgică** pe care a generat-o această complexă cunoaștere inițiată sau, altfel spus, legătura dintre urma exterioară și cea interioară (creația propriu-zisă, manuscrisul), dat fiind că Eminescu a *"fugit de lume în lume"* nu pentru a se risipi, ci pentru a aduna, pentru a tezauriza, pentru a lăsa neamului său o moștenire nepereche. Dovadă marele tezaur eminescian, marea comoară pe care ne-a lăsat-o: **lada cu manuscrise**, maldărul de însemnări, de ciorne, note, caiete, file compacte sau răzlețe, scrisorile etc.

Poetul înregistra, își nota tot ce observa și studia, păstrând ca pe o icoană orice pagină pe care mâna sa consemnase ceva. De aceea imaginea cea mai concretă a "hărții" sale, a urmelor reporterului nu poate fi decât imaginea manuscriselor, care, din clipa, probabil, când,

în 1860, pe formularul de înscriere la gimnaziul nemțesc din Cernăuți, la rubrica "*ce vrea să fie*", scrie: **Dichter** (poet), se tot adună, de la o filă, două, trei... până la o neterminată "catedrală". Nu întâmplător poetul era îngrijorat și întreba lucid, chiar în fazele ultime ale bolii, ce s-a făcut cu lada sa cu manuscrise!?

Iată ce-i scrie el la 20 octombrie 1884 de la Iași prietenului Chibici: "*De vreme ce rezidez la otel România (vechiul han al lui Bacalu), într-o hulubărie puțin recomandabilă din orice punct de vedere, e lesne de înțeles că nu am unde pune lucrurile mele, încât ar fi foarte bine dac-ai păstra tu încă câtva timp așa-numita mea ladă, deși presupun că acest lucru nu e tocmai plăcut. Sănătatea mea scârțâie întruna ca o moară de mult stricată, ba poate ireparabilă. Săptămîna aceasta am avut friguri și dureri de cap; cât despre picioare, ele sunt într-o stare așa de plîns, precum erau la București. O tristă iarnă mă așteaptă și o tristă viață. Te rog dar să iei tu lada de la Simțion, dacă nu mai e cu puțință să stea acolo până ce starea mea se va-ndrepta, dacă e cu puțință să se-ndrepte vreodată...*"

Cum era și firesc, lada va ajunge spre păstrare la Maiorescu. Poetul îi va scrie și acestuia, cerându-i comoara, lada cu manuscrise și cărți, așa cum reiese din corespondența tragicului cronicar al suferinței poetului, sora sa Harieta, ea însăși o imagine a neputinței, care, la 20 octombrie 1887, când Eminescu, ieșind de-a dreptul din Hadesul chinurilor, din ultimul "cerc" infernal, se simțea întrucâtva mai bine, revenindu-i chiar pofta de lucru, îi comunică unei prietene: "*Are lipsă de cărți de cetit, el a scris d-lui Maiorescu să-i trimită biblioteca lui, dară până în prezent n-a primit nici un răspuns...*"

Grija pentru manuscrisele sale arată și gradul conștiinței de sine a poetului, superioritatea sa, pe care a simțit-o încă din adolescență, atunci când a părăsit clasele gimnaziale, afirmînd: *"Eu sunt învățat și fără Cernăuți"*. Căci niciodată la Eminescu vârsta interioară nu a coincis cu vârsta biologică. El a trăit mai mult, dacă ar fi să calculăm intensitatea intelectuală a trăirii, raportînd-o la acumulările zilnic înmiite, conform versului: *"Dintr-o zi culeg atîta, parc-aș fi trăit o mie"*.

La 11-12 ani spiritul său matur depășea nu numai copilăria, dar și adolescența, așa cum la 20 de ani, când publica articolul **Echilibrul în Federațiunea**, ce-i va atrage *"un proces de presă, al cărui capăt nu sunt încă în stare de a-l prevedea"*, cum îl informează la 11 februarie 1870 pe Negruzzi, el era înțelept ca bătrînul Kogălniceanu, singurul om politic pe care l-a admirat cu adevărat. Mărturie stă și fapta de mare curaj a lui Eminescu de la 18 septembrie 1875, când a trecut granița într-o călătorie la Cernăuți, transportând în bagajul său broșura lui Kogălniceanu **Răpirea Bucovinei**, pe care a difuzat-o ilegal a doua zi, când autoritățile habsburgice sărbătoreau centenarul anexării Bucovinei. După cum, la 26 de ani, când îl va cunoaște cumnata lui Maiorescu, Eminescu era lăuntric de o maturitate evidentă pentru oricine: *"sufletește poetul nu mai e tânăr"*, va nota Mite Kremnitz în **Amintirile ei**.

d) Școala vieții

Iată de ce spiritul său enciclopedist, nevoia interioară de a cuprinde cât mai mult, puterea neobișnuită a asimilării, curiozitatea enormă de a afla orice, spre a nu-i

rămâne nimic străin din tot ce-i omenesc, nu se puteau mulțumi cu normele și regulile unor școli "buchiniste", cu platitudinea unor manuale și examene, cu micimea unor dascăli. Faptul este valabil nu numai pentru perioada când a urmat școlile elementare, dar și pentru aceea a studiilor superioare: *"La Viena - nota Eminescu - eram sub influența nefastă a filosofiei lui Herbart, care prin firea ei te dispensează de studiul lui Kant. În această prelucrare a înțelesurilor s-a prelucrat și însuși intelectul meu ca un înțeles herbartian, până la tocire. Când însă după această frământare și luptă de două luni de zile, vine la sfârșit Zimmermann, zicând că există într-adevăr un suflet, dar acesta e un atom, aruncai indignat caietul meu de note la dracu, și n-am mai venit la cursuri"*.

Evident, acest "caiet de note", care nu e tot una cu carnetul de însemnări al reporterului, cu carnetul său de buzunar, ale cărui urme ni s-au păstrat, ca, de pildă, consemnarea, la 9 aprilie 1871, a morții lui Röttscher, autorul renumitului tratat **Arta reprezentării dramatice**, la traducerea căruia Eminescu tocmai lucra pe acea vreme, a fost de mai multe ori *"aruncat la dracu"* în perioada studiilor vieneze și berlineze. Poetul a preferat - chiar și în pofida ajutorului acordat de Maiorescu, în calitate de Ministru al Instrucțiunii publice, pentru a-și susține doctoratul - intimitatea laboratorului de creație și a studiului personal. Când prietenii din țară se întrebau, bunăoară, de ce întârzie să se înscrie la Universitatea wilhelmiană și de ce nu primesc nici o veste de la el, Eminescu își elabora piesa **Decebal**, își definitiva poemul **Împărat și proletar**, începea **Scrisorile**, **Călin Nebunul**, **Cezara**, **Glossa**,

Luceafărul, varianta **Fata-n grădina de aur**, și încă atâtea alte opere care vor deveni moștenirea cea mai de preț a literaturii române.

Acest mod de existență, probabil unic și irepetabil, asemenea geniului eminescian, trebuie înțeles în următorul sens: în raport cu propria lui conștiință și înzestrare superioară, Eminescu a părăsit **viața școlii** și a parcurs, în schimb, etapele și meandrele unui drum al cunoașterii, unei călătorii inițiatice, mereu imprevizibile, numite **școala vieții**. A preferat deci să fie un mag călător în stele și printre oameni. "A preferat" e un fel de a spune, pentru că la el acest mod de a fi era ceva instinctiv. Aparținea înzestrărilor sale native, așa cum tot naturii îi datora potențele fizice, robustețea corporală, veselia ancestrală molipsitoare, optimismul funciar, cu un cuvânt **datum**-ul original al ființei, pe care numai decepțiile existențiale ulterioare și o cumplită boală ereditară îl vor zdruncina și în parte zădărnici. Se născuse, așadar, cu instinctul unei ființe libere și independente, care nici în anii grei ai bolii nu accepta atât de necesara, totuși, dependență materială, oprindu-și prietenii "**de a face pentru mine apel la public**", cum îi scria lui Vlahuță de la Mănăstirea Neamțului, unde era internat. Singurul Maiorescu a găsit soluția firească ce se impunea și singura care putea să-l satisfacă pe Eminescu, să justifice, deci, ajutorul, aceea a publicării volumului de **Poezii**.

e) Gazetarul

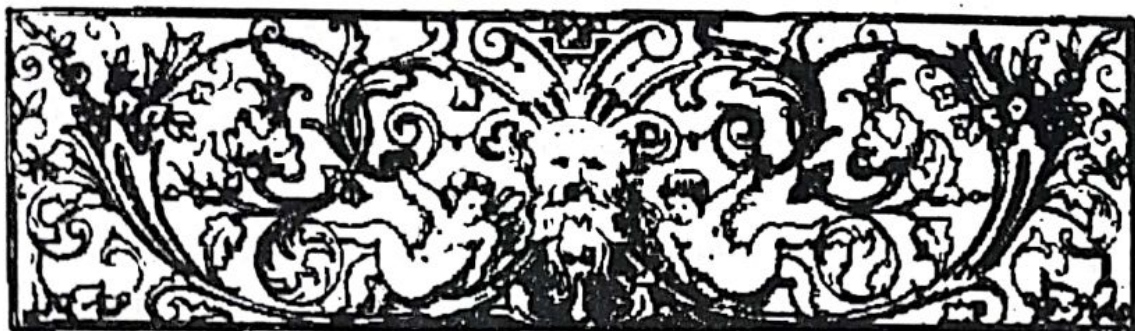
În fine, aceste calități structurale ale poetului, această deschidere renașcentistă către cunoaștere, cât și tăria sa de caracter, trădează un om angajat, trup și suflet, pentru țară și poporul său, un progresist, care privește cu încredere viitorul, care speră într-o lume

675887



mai bună, care crede în rațiunea schimbării și a democrației, mărturie a acestei vocații **pozitive** a lui Eminescu stând activitatea sa de gazetar, articolele sale patriotice și politice, de la cele dintâi publicate în **Federațiunea** în 1870, până la **Ziua de mâine**, ultimul articol, apărut la 1 ianuarie 1889 în **Fântâna Blanduziei**. Evident, la loc de frunte se situează activitatea de la **Timpul** (octombrie 1877 - iunie 1883), ziar din care a făcut, mai ales în perioada cât a fost redactor șef (februarie 1880 - decembrie 1881), o tribună a propriilor idei, bazate pe cunoașterea realității și orientate - împotriva chiar a unei teze a lui Maiorescu - spre idealul unității naționale și al independenței statului român. Acestea - e de părere Eminescu - se pot obține prin luptă politică, fără concesii și interese liberale sau conservatoare, pe care le denunța în astfel de termeni: *"Până când comedia aceasta? Până când panglicăria de principii, până când schimbările la față de pe-o zi pe alta?... Ce sântem comedianți, saltimbanci de uliță, să ne schimbăm opiniile ca și cămeșile și partidul ca cizmele?"*

Imaginea gazetarului vine să întregască, deci, celelalte două imagini-simbol, leit-motive ale atât de cinematograficului destin eminescian, aceea a **lăzii cu manuscrise și cărți esențiale** și aceea a **carnetului de însemnări** al reporterului, al documentaristului. Ele îl definesc pe Eminescu drept un scriitor modern, un om al vitezei, aflat premonitoriu în criză de timp sau, în alt sens, aflat peste Timp, un creator care și-a depășit epoca, adică un **mag călător** în stare să transforme orice însemnare, orice întâmplare banală în vrajă, în permanență, să transfigureze un efemer itinerar pământesc într-o magică și eternă geografie spirituală.



Manuscrisele speranței

Imaginea "reporterului" Eminescu, legată, în fond, de demersul său formativ, de vocația sa pozitivă, care l-a îndemnat instinctiv să afirme lumea, să-i îndreptățească speranța, prin truda artei sale, contrastează puternic cu imaginea inițială - impusă de tradiția maioresciană. Contrastează, deci, cu imaginea unui Eminescu exclusiv pesimist, melancolic, indiferent la cele lumești, un geniu rupt de contingent, ridicat pe un pedestal deasupra valurilor vieții, un filosof al morții eterne și al zădărniceiei existenței, un negator prin excelență, care vede doar domnia neantului atotstăpânitor, după formula "*vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi*", orice efort ar face omul, rezultatul fiind același:

*Poți zidi o lume-ntreagă, poți s-o sfărâmi...
orice-ai spune,
Peste toate o lopată de țărână se depune.*

Dar acest contrast este ca pesimismul din antume, în special din poezia acceptată de "Junimea", aflată pe gustul și la limita de înțelegere a aristocraților ei membri (vezi reacția la **Sărmanul Dionis**, la fragmentul din **Memento mori** etc.), față de optimismul din postume, față de vizionarismul (național) dătător de speranță din proiectele poetului, din cele dramatice îndeosebi, păstrate din belșug în cele aproximativ 15.000 de file ale lăzii sale. Și să ne gândim numai la acea epopee a Genezei, de proporții homerice, concepută a avea 20 de cânturi, numită **Genaia**, unde se năzuia "*creațiunea pământului după o mitologie proprie română*" și al cărei prim cânt s-ar fi terminat cu un triumf al "*copilului-idee (românul)*" asupra dumnezeirii: "*Să proclam deasupra ruinelor lumii un nou idol: omul*".

Și la urma urmei, ce este viziunea sceptică și întunecată asupra lumii, în care existența este văzută ca deșertăciune, viziunea pesimistă din **Scrisori**, de pildă, dacă nu o viziune realistă, o "fotografie" genială a epocii ridicată în plan universal? E un adevăr pe care însuși Eminescu îl va teoretiza în poetica sa teatrală, cum vom vedea. Căci altfel, dacă acceptăm la modul absolut imaginea unui Eminescu neîncrezător în viață, negator al oricărei valori umane, dacă vedem în el scepticul prin vocație, filosoful adept al ataraxiei stoice, cel ce te îndeamnă profetic, parcă în cunoștință de cauză universală: "*Tu rămâi la toate rece*", având ca suprem argument condiția geniului ("*nemuritor și rece*"), deși, în singurătatea lui cosmică, și el suferă, e om: "*De plânge*

*Demiurgos doar el aude plânsu-și", atunci cum se explică truda enormă pe manuscrise?! Uneori muritorul Eminescu trudea pentru un poem 8, 10 sau 12 ani, ca în cazul **Scrisorilor, Doinei, Luceafărului, Codru și salon** etc., aproape cât toată viața sa creatoare! Cum se explică apoi deseale datări aflate pe manuscrisele sale, cât mai ales grija pentru lada sa dacă nu din conștiința valorii, exprimată prin necesitatea de a lăsa posterității fiecă urmă a trecherilor sale prin lume? Manuscrisele păstrate cu atâta sfințenie pot fi numite pe drept cuvânt **manuscrisele speranței**, căci ele sînt cea mai mare dovadă că Eminescu a optat pentru **A fi**, și, deci, pentru a rămâne, că în modul cel mai concret cu putință, prin urmele muncii sale, el și-a negat filosofia tristeții fataliste (de împrumut).*

Manuscrisul este o valoare materială, în primul rând. Existența lui face din scrisul pe care-l conține o valoare spirituală. Dacă nu ai crede în această valoare, l-ai rupe, l-ai considera și pe el (materia lui ca atare) o eroare în ordinea zadarnică a lucrurilor. Or, dacă îi dai o așa de mare importanță, dacă îl identifici cu un mesaj și-l păstrezi, pentru ca la rîndu-i să fie păstrat și eternizat (fotocopiat, transcris și publicat în ediții succesive etc.), înseamnă că ai încredere în Timp, că ai optat pentru Speranța cea Mare: ceea ce creează omul nu este zădărnice, merită să fie păstrat și transmis mai departe, spre a fi cunoscut și de alții.

Manuscrisele sunt dovada supremei înțelegeri a condiției umane și a cunoașterii exprimate prin frumosul - și atât de adevăratul - vers: *Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*. A învăța să mori este marea artă a vieții și înseamnă a învăța să trăiești, deci a cunoaște, a bea până

la fund din paharul suferinței ("*suferință, tu, dureros de dulce*"), a te mistui ("*de-al meu propriu vis*") pe toate cărările vieții și a reveni apoi la tine mereu îmbogățit, stăpânind moartea prin eul redobândit ("*Ca să pot muri liniștit, pe mine / Mie redă-mă!*").

Pe de altă parte, nu trebuie uitat nici un moment că ne aflăm pe un tărâm al artei, al artei unui geniu. În acest caz, o filosofie, oricât de "apocaliptică", extrasă din ultimul cerc al infernului, capătă viață, artistul însuflețește mesajul, dă sens pozitiv oricărui sens negativ. Cu alte cuvinte, ideea (oricât de "rea") devine frumoasă pentru că emoționează și manuscrisul interesează pentru că nu conține o materie rece, inertă, ci inspirația idealelor sub formă estetică.





Sub semnul morții

Nu-i mai puțin adevărat însă că arta lui Eminescu, viața eternă a scrisului său, stă, paradoxal, sub semnul morții, al efemerității existenței, fiind declanșată de chipul concret al neființei, de absurditatea cu care natura retează aripile vieții în plină tinerețe:

*Văd sufleltu-ți candid prin spațiu cum trece;
Privesc apoi lutul rămas... alb și rece,
Cu haina lui lungă culcat în sicriu,
Privesc la surâsu-ți rămas încă viu -*

*Și-ntreb al meu suflet rănit de-ndoială,
De ce-ai murit, înger cu fața cea pală?
Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă?
Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?*

.....
*Au moartea ta, înger, de ce fu să fie?
Au e sens în lume? Tu, chip zâmbitor,
Trăit-ai anume ca astfel să mori?
De e sens într-asta, e-ntors și ateu,
Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.
(Mortua est!)*

Anul 1865 a fost pentru Eminescu "*an de lacrimi*", când, datorită holerei ce a bântuit atunci, secerând multe vieți, a pierdut "*tot ce-am avut mai scump în lume*" (Ms. 2255, f. 311). E vorba de moartea iubitei, marea sa iubire din adolescență, cunoscuta "*floare albastră*". Idila ipoteșteană s-a născut în acei ani deambulatorii, când dispărea de la școală "în mod inexplicabil" și, urmând "*îndemnurile vieții*" (*În zadar în colbul școlii...*), era în stare la 11 ani să meargă pe jos 100 de km de la Cernăuți la Ipotești, rătăcind aici prin păduri cu săptămânile, înnoptând lângă izvoare sau la prisaca lui "moș Miron" povestitorul. În vara anului 1863, în obișnuitele sale hoinăreli, a apărut și prima iubire, care i-a marcat definitiv viața și destinul literar. Moartea iubitei l-a maturizat deodată pe poet, a fost un șoc psihic atât de mare încât însuși ar fi putut muri. Această iubire și moartea fulgerătoare a iubitei îl vor obseda toată viața, revenind ca un leit-motiv în creația sa, în toate etapele ei, de la *Din străinătate*, prima poezie datată (1865), la *Floare albastră*, *Codru și salon* sau *O, dulce înger blând*, din perioada ieșeană și până la *Sara pe deal* (1885), nemaivorbind de urmele lăsate în proze (*Geniu pustiu* în special).

"*Iubita de la Ipotești*" va fi îngerul de pază, evocat mereu, al celeilalte mari iubiri (Veronica Micle). Transformarea pe care a produs-o în sufletul adolescentului

moartea iubitei a fost aceea a împietririi. Poetul a devenit asemenea lui Toma Nour, care nu mai poate iubi. Și înțelegem de ce. Iubita lui murind, el iubește însăși moartea, care este un înger drag:

"...Voi ăștia cari trăiți în lume numai pentru ca să trăiți aveți o idee ciudată de moarte... voi vă imaginați scheletul unui mort și-i ziceți moarte. Pentru mine e un înger drag, cu o cunună de spini, cu fața palidă și cu aripi negre. Un înger... îngerul visurilor mele, care are-o fizionomie cunoscută mie, singura fizionomie care purta pentru mine fericirea lumii în zâmbetul său și melancolia pământului în lacrima ei. Acea fizionomie nu mai este. Acele buze ce surâdeau - un surâs al morții le-a închis, sau mai bine: moartea-namorată de mine a luat figura unei copile, a vizitat pământul și mi-a răpit mai întâi inima, pentru ca, dispărând ea, s-o urmeze și cu sufletul".

Iată de ce Toma Nour este un **geniu pustiu**, pentru că sufletul său e rece, nu mai poate iubi, nu mai poate fi încălzit de focul iubirii. El nu mai simte nimic, nu mai crede în nimic, *"nici în Iehova"*. Această împietrire fără leac este nefirească, nepământească, pustuitoare și neroditoare ca un deșert. Este soră cu moartea și Toma Nour ar fi putut regreta că n-a murit odată cu iubita:

*Uitași al tău cuvânt:
Nu m-ai chemat să viu
Alături-n sicriu,
La stânga ta-n mormînt!*

(O, dulce înger blînd..)

Din fericire, Eminescu nu a fost un geniu pustiu și moartea iubitei s-a dovedit a fi roditoare ca o oază a speranței. Poate de aceea cele mai emoționante și desăvârșite pagini ale artei sale sunt legate de tema morții. Numai în **Geniu pustiu**, lucrare de tinerețe, scrisă în mare parte sub starea morții iubitei, există mai multe momente de acest fel: moartea mamei lui Toma Nour, înmormântarea și mormântul ei, moartea Sofiei, iubita lui Ioan (episod ce poate fi considerat drept descrierea însăși a morții "*iubitei de la Ipotești*" a poetului), cortegiile funerare, întâi cel al Sofiei, apoi al tatălui ei și al lui Poesis, obsesia sinuciderii și moartea de martir a lui Ioan, scrisorile de "adio" ale lui Toma Nour, moartea lui Poesis, dese leșinuri ale îndrăgostiților, paloarea chipurilor lor. Înfățișarea îngerească a morții contrastează cu aceea demonică, hidoasă, a masacrelor din timpul revoluției.

Toate acestea sunt imagini tulburătoare, de o frumusețe angelică și cristianică, de o romanticitate perfectă... Și, în genere, toată creația lui Eminescu e străbătută de fiorul morții, sute, chiar mii de versuri nemuritoare mărturisind cât de prolifică, cât de inspiratoare și dătătoare de speranță s-a dovedit, în cazul său, tema morții și, în general, a disperării. Suferința se arată a fi și pentru el, ca pentru atâția mari creatori, calea spre o artă a bucuriei, a fericirii. Prietenul lui Toma Nour, Ioan, e pictor. El își pictează iubita, pe Sofia, care a murit. Toma Nour este uluit de forța vie a tabloului: "*portretul părea viu, real*".

Ioan îi vorbește acestui "*cadru viu*": "*Ce greu a fost să te creez din chaosul durerilor și a disperărilor...*"

Acest "caos al durerilor și desperărilor" devine
cauză a perfecțiunii, motorul celor mai intense stări
creatoare, izvorul înfiorărilor, al extazelor și transelor
poetice.





Scrisul ca speranță

Fantasma "*florii albastre*", a acelei Cosânzene a codrului și a copilăriei, pururea prezentă, aflându-se în toate etapele creației: *Codru și salon*, de pildă, este datată de poet 1865-1867, își are izvorul în prima sa poezie, *Din străinătate*, datată "65", unde moartea însăși, invocată în final, este "*acolo*", în "*patria-mi iubită*", izbăvitoare:

*Chiar moartea, ce răspânde teroarea-n omenire,
Prin vinele vibrânde ghețoasele-i fiori,
Acolo m-ar adoarme în dulce liniștire,
În visuri fericite m-ar duce către nori.*

Holera, care i-a luat iubita, este poate această imagine a "terorii", îmblânzită însă prin focul iubirii, cunoscute din fragedă tinerețe, acum, când se naște sentimentul

apolinic și viziunea orfică asupra lumii. La 15 ani, când îi moare iubita, poetul epuizase cunoașterea existenței, trăise fericirea prin iubire și văzuse ce-i moartea. Dacă nu-și urmase iubita, dacă nu procedase asemenea lui Ioan din **Geniu pustiu**, e pentru că îi mai rămăsese ceva de făcut: "*Azi să ghicesc ce-i moartea? Iată ce-mi mai rămâne*". I-a mai rămas, așadar, să dezlege taina morții, să parcurgă - odată ce a pășit pe celălalt tărâm -, toate cercurile Infernului și să ajungă să spună: "*Nu credeam să-nvăț a muri vreodată*".

Acum, deci, se naște Poetul cu adevărat, în momentul când înțelege că nu i-a mai rămas decât **scrisul**, că el e singura cale prin care poate dezlega taina morții. Și astfel a fost să fie ca unui "nimic", unei "*lopeți de țărână*", unui univers ce-ncape "*bine-n patru scânduri*", să-i urmeze cuvânt după cuvânt, manuscris după manuscris, operă după operă, viață după viață... Scrisul l-a făcut, deci, să supraviețuiască tragicului moment. Eminescu a descoperit în sine puterea regeneratoare a scrisului, a descoperit că prin el poate să dea viață morții înseși. În acest sens trebuie el înțeles: **scrisul ca speranță, ca renaștere, ca poveste a morții**. Nu este aceasta oare viața eternă însăși? Căci prin scris poetul dă iubitei viață a doua oară și prin fiecare cititor al său această nouă viață se perpetuează la infinit!

Există astfel, în cazul lui Eminescu, un dublu raport de recesivitate: **moarte-creație și desperare-speranță**. Creația și speranța sunt recesive față de moarte și desperare, așa cum în structura ființei sale este optimismul nativ față de pesimismul dobândit. Moartea iubitei s-a petrecut în împrejurări groaznice, pe care le putem intui din descrierea morții Sofiei, căreia, în varianta

Sofia-Dochia, Toma îi va spune de ce nu o poate iubi: pentru că *"un amor, unul singur curat ca cristalul, a trăit în sufletul meu și în acela mă voi înfășura și-n mormânt"* - când însuși tânărul îndrăgostit s-a zbatut să-și salveze iubita, ducându-se, se pare, la Cernăuți după un medic! După acest șoc al morții urmează revelația scrisului, **povestea bis** a vieții, Golgota cunoașterii prin scris a tainei morții. Urmează, așadar, lunga poveste pe care poetul ne-o dăruiește prin viața creației sale. Căci pentru Eminescu, ca și pentru *"divinul brit Shakespeare"*, cum își numește el maestrul, creația este poveste. Ca atare, a **spera înseamnă a povesti și implicit a crea**. Prin creație, poetul perpetuează vârsta stărilor apolinice ale copilăriei, hrănite de viața naturii și a iubirii, vârsta poveștii, deci, când *"mă mișcară / Povești și doine, ghicitori, eresuri, // Ce fruntea-mi de copil o-nseminară, / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri"* (Trecut-au anii...).

Dar prin creația sa Eminescu face și mai mult, el perpetuează însăși vârsta copilăriei omenirii, începând cu povestea genezei și cu toate poveștile ei originare, opunând prezentului întunecat și morții, mitologia Vârstei de Aur și icoana vie a trecutului. Și ce poate fi mai poveste decât istoria, decât **"Suta a XV"**, în care vede secolul nostru de aur!?





Arta speranței

În acest înțeles al creației ca poveste putem vorbi de un adevărat vizionarism al speranței, materializat mai ales în poemele postume ale lui Eminescu, unde trecutul se înfățișează în cosmice spectacole solare, apolinice, mitice și optimiste, stând într-un raport de recesivitate față de prezentul înecat în pesimism.

Pe de altă parte, însă, nu trebuie să uităm că însuși Eminescu făcea parte din prezentul atât de renegat. Altfel cum să credem că urma sa genială, care depășește creația înaintașilor, a celor pe care îi venerază, o dată cu trecutul măreț în fapte și glorii, este deșertăciunea, spoiala, "simțirea rece" a unei armate de epigoni, de "*măști râzânde*", care "*nu credem în nimic*"?! Dacă Cichindeal, Mumulean, Prale, Daniil, Văcărescu, Cantemir, Beldiman, Sihleanu, Donici, Pann, Eliad, Bolliac, Cârlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Mureșan, Negruzzi, în fine, Alecsandri sunt "*sânte firi vizionare*",

atunci Eminescu ce e? Dar Caragiale, Creangă, Slavici, Macedonski, Hasdeu, Maiorescu și atâtea alte genii-contemporane lui!? Aceștia sunt "*Noi?... Epigonii?...* ",

Evident, nu! Dar nu-î mai puțin adevărat că întotdeauna - stă parcă în ordinea subiectivă a lucrurilor -, prezentul pare mai urât în raport cu trecutul și viitorul, altfel probabil nici nu am lupta pentru un viitor mai bun și nici nu am lua anumite fapte, evenimente și figuri ale trecutului drept model de urmat! Toată vina mărginirii umane o poartă prezentul. El este întotdeauna demitizat, iar trecutul și viitorul sunt mitizate. Aceasta este, se pare, regula de fier, paradoxală, a progresului. Căci dacă se întâmplă ca prezentul să fie mitizat, să dispară perspectiva istorică, să lipsească luciditatea și spiritul critic, realist ("*Lumea-i cum este... și ca dânsa suntem noi*"), atunci se instalează automulțumirea și, implicit, apare regresul.

Deci, chiar și în viziunea crudă, nemiloasă, critică asupra prezentului, Eminescu procedează ca un filosof al speranței! Nemaivorbind de faptul că el pune în locul unui "*cer cârpit cu stele*" armonia propriei sale creații, muzica ei nemaiauzită până atunci pe aceste plaiuri. Iar speranța există acolo unde există creație, poveste, acolo unde arta învinge Timpul și intră, cu "desperarea" ei cu tot, pe făgașul sigur al permanențelor. Artă lui Eminescu este în acest înțeles al problemei o artă a speranței prin excelență, la care se cuvine să ne raportăm mereu, ca la centrul spiritualității românești. Este o artă care depășește însăși "*eterna moarte*" ce a generat-o, care depășește tristețea, urâtul, "*Comedia minciunii*", egoismul și răul din conținutul ei, din conținutul lumii înseși, cum îl consideră Eminescu în ipostaza Andrei

Mureșanu, bunăoară: *"Sâmburele lumii/E răul. Cartea lumii de-eternă răutate/E scrisă și-i menită"; "răul este colțul vieții"; "Răul și iară răul - că vremea se măsoară / După a răutății pășire. Rău și ură / Dacă nu sunt, nu este istorie"* etc. Este o artă care depășește prezentul pe care ni-l promite *"mare"* acei *"oameni ce se luptă cu retoricele sulii/În aplauzele grele a canaliei de pe uliți"*, care, cu un cuvânt, depășește *"Comedia cea de obște"* odată ce și cel mai sceptic om găsește învățăminte și plăcere estetică într-o poezie al cărei mesaj ar trebui să-i producă neplăcere sau a cărei filosofie îi vorbește despre inutilitatea vieții și despre zădărnicia eforturilor omenești. Când Eminescu scrie, de pildă:

*Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă,
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă...,*

nu se poate să nu te plasezi măcar o clipă în unghiul Demiurgului și să nu te încălzească un vers ca *"Tu rămâi la toate rece"*. Această superioritate, această cunoaștere la care te ridică poetul nu se poate să nu-ți producă oarecari ameteți sau fiori de spaimă și să nu-ți dea speranța că lumea nu poate rămâne veșnic așa de încremenită, că, dimpotrivă, *"ce e val, ca valul trece"* și numai ceea ce-i durabil rămîne, ca Glossa însăși, care este o lucrare a geniului, o podoabă unică a spiritului, un model de armonie și o țesătură aleasă a limbii, un joc

superior, în fond, o delectare spirituală chiar și pentru cel mai convins stoic.

Ataraxie estetică nu există, ci numai emoție estetică. Dacă filosofiei stoice Eminescu nu i-ar fi dat haina Glossei, puteam să judec această filosofie în limitele ei istorice, dar forma ei mă emoționează, mă duce dincolo de contingent, mă prinde în jocul ei subtil și, mai mult chiar, mă îndeamnă la muncă, mă provoacă să compun și eu, dacă am chemare, ceva asemănător. Cu alte cuvinte, îndemnul acestei filosofii, sfatul de a rămâne rece, de a nu spera și a nu avea teamă, de a te comporta adică precum un zeu, se transformă în reversul lor: din pasiv devii activ. Căci la urma urmei cum poți fi înțelept, cum poți ajunge om înțelept rămânând rece, fără să treci adică prin experiența vieții, prin focurile ei de iad? Nu poți rămâne rece decât în concept, într-o izolare apriori, rupându-te de timp și spațiu sau avându-le în sufletul tău, ca Dionis. În realitate, însă, cunoașterea e un drum al speranței, cu dureri, cu iluzii și deziluzii, cu reacții, cu sudoare și cu multă căldură (iubire).





Fetele destinului

Însuși Eminescu a străbătut această Golgotă a speranței, începîndu-și, cum am văzut, călătoria prin intermundiile creației, primind în plin șocul morții. Și nu șocul numai unei singure morți. La moartea "iubitei de la Ipotești" trebuie să adăugăm și moartea, survenită la puțin timp după ea, și anume la 24 ianuarie 1866, a altui om mult iubit și prețuit de Eminescu... E vorba de Aron Pumnul, marele dascăl, în casa căruia a și locuit la Cernăuți și pe care-l "iubea ca pe un tată", cum scrie T. Ștefanelli, cel ce relatează și faptul că Eminescu a fost martor nemijlocit al morții acestui prim părinte spiritual al său: "Când am auzit de moartea lui Pumnul, am alergat la locuința sa, ca să-l văd pe iubitul meu profesor cea din urmă oară. Am intrat întîi în camera lui Eminescu. El îmi povestește despre ultimele momente ale acestui mare apostol al Românilor din Bucovina și acum îl văzui pe Eminescu întîiași dată

vărsînd lacrimi de durere". Ștefanelli mai relatează că seara, în chiar ziua morții lui Pumnul, l-a aflat pe Eminescu cizelându-și cunoscuta elegie, care avea să apară peste două zile în broșura *Laecrimioarele învaețaceilor gimnaeziaști de'n Cernăuți la mormîntul prea iubitului lor profesoriu Arune Pumnul*.

Deci până și debutul său în literatură stă sub semnul morții! Dar dacă moartea iubitei a produs în sufletul poetului răsturnarea de care am vorbit, scrisul urmînd să înlocuiască pierderea, șocul fiind resimțit în taina ființei, în straturile ei diafane, moartea lui Pumnul are o semnificație și o urmare de-a dreptul practică, dat fiind că pentru Eminescu marele profesor simboliza însăși Știința, Cunoașterea, Morala. În acest caz înțelegem de ce tânărul gimnazist, după dispariția profesorului, și-a depus cărțile sub un scaun din grădina publică, așa cum îi va comunica mai târziu Aglae Eminovici lui Maiorescu. Ajuns acasă și întrebat de ai săi de ce a fugit de la școală, Eminescu a răspuns: "*Mai mult n-am ce face la Cernăuți. Pumnul nu mai este - au murit*".

Cele două pierderi au fost pentru Eminescu ca fețele destinului său oracular: una i-a hotărât călătoria inițiativă pe verticală, cealaltă călătoria pe orizontală, pe care a început-o chiar în luna mai a anului 1866. Cele două fețe ne apar complementare, una mitizatoare, cealaltă demitizatoare, una apolinică, cealaltă neptunică (sau plutonică), una noapte, cealaltă zi, una vis, cealaltă "*Comedia cea de obște*"... Într-un fel, situația seamănă cu aceea descrisă de Eminescu în proza sa *Contrapagină*, "personajele" principale - Signora Lume și Monsignorul Destin - avînd un rol complementar: bunăoară, "*cocheta damă*" Lume dictează: "M.E. feuilletoniste ennuyant și D. Destin scrie: M.E. sufleur de teatru".

În același timp, în această ecuație a existenței, există "încă o individualitate care are pretențiune că nu se înșeală în aprecierea sa. Această individualitate se numește Gura lumii. Diferența caracteristică, specifică și esențială, între Lume și Gura lumii e frapantă:

*lumea în genere e bună, gura lumii rea
lumea e dreaptă, gura lumii nedreaptă
lumea e eternă aceeași, gura lumii pe fiecare zi alta
diferența dintre lume și gura ei e aceea
dintre conștiință și vorbă - între fond și formă -
între materia eternă și corpul trecător".*

Gurii lumii Eminescu îi mai zice și "Opiniune publică", iar mai târziu "Comedia cea de obște". Dar atât Lumea, cât și "d. Destin", ce acționează prin Gura lumii, între care există o diferență enormă, ca între absolut și relativ, exercită asupra sa o mare influență, ba chiar, în scrisoarea pe care le-o adresează, arată că "poate cea mai bună parte din sufletul meu e opera mătăle și că dacă eu sunt rău, cauza e că mata ești rău sau rea, dacă sunt sceptic, cauza e că mata ești sceptică sau sceptic..." Prozatorul cere apoi un "răvaș de drum", pentru că "marfa cu care am eu de gând să trec prin imperiul mătăle" este o operă scrisă în românește, o operă care n-ar vrea să fie de "vânzare"; ea nu va să fie ca un fel de vamă plătită lui Caron pentru a trece râul infernal al existenței. Căci el nu cere Lumii sau Destinului o "carte de trecere, ci mai mult petrecere și cât se poate mai îndelungată".

Aceasta ar fi, în fond, parabola sau ironia geniului cu privire la dubla sa soartă, de muritor și nemuritor (scriitor)!





Optimism și demonism

Eminescu avea să practice continuu acest tip de distanțare față de "*Comedia cea de obște*" și față de *Lumea* însăși, ca aici, în *Contrapagină*, text scris pe vremea când era suflelur și care s-a vrut a fi, se pare, prefață la "*novela originală*" *Geniu pustiu*. În *Glossă*, de pildă, nu alta este atitudinea. Distanțarea sau ironia, culminând cu *Scrisorile* și paginile polemice de la *Tim-pul*, constituie arma prin care geniul eminescian și-a putut exprima explicit atitudinea față de "ecuația existenței", față de *Lume* și *Destin*, față de *Gura lumii*. În cazul unei nepotriviri așa de mari între el și "*Opiniunea publică*", ironia sau distanțarea s-au dovedit a fi însăși expresia speranței, mijlocul cel mai eficient de a rămâne, la urma urmei, în dialog cu sine însuși și, deci, cu lumea. Ironia și autoironia, umorul în general, sunt expresii ale optimismului eminescian, ale conștiinței de sine a poetului, ale moralei sale sănătoase, ale robusteții lui

intelectuale, fără de care nu și-ar fi putut conserva spiritul, nu ar fi putut nici supraviețui, nici cugeta în mizerie, așa cum o face, de pildă, în *Cugetările sărmanului Dionis*, ca în strofa:

*Cum nu sunt un șoarec, Doamne-măcar totuși are blană,
Mi-aș mânca cărțile mele - nici că mi-ar păsa de ger...
Mi-ar părea superbă, dulce o bucată din Homer,
Un palat, borta-n părete și nevasta - o icoană.*

Prin autoironie poetul și-a depășit propria condiție existențială vitregă, făcându-și-o suportabilă, iar prin ironie a putut să se distanțeze de însăși proasta întocmeală a lumii, de "*comedia minciunii*", de tot ceea ce în fond îndemna la deznădejde, pesimism, deprădăcinare. "*Sufletul meu e opera matală, doamnă Lume sau domnule Destin, sunt rău sau sceptic fiindcă voi sunteți răi sau sceptici!*"

Și Eminescu ar fi putut continua așa: "Iar eu sunt de fapt bun și vesel de la natură și dacă n-ați fi fost voi să mă stricați, să mă loviți, să mă împietriți, aș fi putut rămâne toată viața copil, până la cei 78 de ani, cât am calculat c-o să trăiesc!" Aceasta este, de altfel, imaginea pe care ne-au lăsat-o despre Eminescu contemporanii lui, cei ce l-au cunoscut de aproape.

Iată, de pildă, unul din portretele făcute de Ștefanelli: "*Eminescu cât timp a petrecut în Viena arăta de regulă bine și era deplin sănătos. Prin pielea curată a feței sale străbătea o rumeneală sănătoasă, iar ochii săi negri, nu mari, dar pururea vii, te priveau dulce în față și se închideau pe jumătate când Eminescu râdea. Și râdea adese, cu o naivitate de copil, de făceau să râză și ceilalți din societatea lui, iar când vorbea prin râs, glasul său avea un ton deosebit, un ton dulce molatec,*

ce și se lipea de inimă. Părul său negru îl purta lung pieptănat fără cărare spre ceafă și astfel fruntea sa lată părea și mai mare de cum era, ceea ce-i da o înfățișare senină, inteligentă, distinctă. Eine Denkerstirne (frunte de gânditor) ziceau colegii săi germani".

Despre râsul său molipsitor mărturisea și Slavici în **Amintiri**: "... Om de o veselie copilărească, el râdea cu toată inima, încât ochii tuturor se-ndreptau asupra lui". La teatru: "El râdea mult, cu lacrimi și zgomotos; îi era deci greu să asiste la comedii, căci râsetele îi erau adeseori oarecum scandaloase..." La aceste purtări naturale, libere, copilărești, mai trebuie adăugată plăcerea cântecului. Eminescu, spune Slavici, "cânta mereu, așa mai pe șoptite". Mereu, deci, prietenii îl auzeau fredonând sau fluierând. Când era în grup "râdea de glumele ce se făceau", scria și Ștefanelli, dar rămânea "cu totul pasiv". Abia când "rămâneau doi, trei, i se dezlega și lui Eminescu limba și atuncea ne cânta... El nu avea glas tare, dar dulce și melodios și cânta corect căci avea auz bun". Cânta "cu mare plăcere" mai ales cîntece populare, printre cele preferate fiind și: "Eu sunt Barbu Lăutarul,/ Starostele și cobzarul/ Ce-am cântat pe la Domnii/ Și la mândre cununii..."

Imaginea unui Eminescu **vitalist**, aproape o decepție pentru un suflet romanțios, care îl vrea exclusiv melancolic, ne-a dat-o și Mite Kremnitz, în toamna anului 1876, când poetul făcuse o scurtă vizită la București și s-au cunoscut: "El nu părea nici muritor de foame, nici melancolic. La masă se arăta ca un bun cunoscător de vinuri, vorbea cu ochii jumătate închiși despre calitatea unui vin de Drăgășani, așa că nu simțeam nimic din melancolia sa; râsesse mult și povestise glume din viața țărănească cu mare poftă".

Dacă alte detalii ale "portretului" n-ar fi trimis la Eminescu, am fi fost tentați să credem că era vorba de Creangă, ceea ce nu e prea departe de adevăr, asemănarea dintre cei doi mari prieteni - din acest punct de vedere vitalist - fiind perfectă. Să nu uităm că ceea ce i-a apropiat pe cei doi a fost ... **povestea**. Amândoi iubeau mai presus de orice poveștile. Or a povesti e sinonim cu viața, cu optimismul, însoțindu-se adesea "*cu câte un pahar de vin vechiu roșu, fiert cu zahăr, scorțișoară și măr domnesc*". Desigur, Eminescu era și melancolic, și bolnav, și "*sătul de viață*", și fără milă: "*El n-avea slăbiciuni pentru nimic - scrie Slavici. Toate porneau la dânsul din convingere, și ceea ce noi ceilalți facem din iubire, el făcea din hotărâre nestrămutată, iar ura se dedea la dânsul cu dispreț pe față...*" Era, cu alte cuvinte, o sinteză a naturii: "*Gândesc la Eminescu, la acest spirit atât de puternic, la acest suflet atât de fericit prin firea sa nenorocită*", îi scria același Slavici lui Jacob Negruzzi la 18 septembrie 1874. Și continua: "*Dar să cunoști pe Eminescu, și vei afla un om de felul în care natura nu produce decât în momentele sale de preocupățiune. Parcă n-a știut ce face, când a făcut, și părându-i rău, mai apoi, începe a strica fapta sa. Eminescu este dintre acei puțini oameni, care nu sunt meniți a vieții în societate, pentru că nu-și află semenii. Îndeobște el este nesuferit, pentru că știe cine este el, știe cine sunt alții, nu-i pasă de o lume, pe care trebe s-o desprețuiască și stă ca și o carte deschisă înaintea tuturor. (...) El este o literatură vie, galerie în care tot momentul se produce nouă întrupări a gândirei frumoase*".

Pentru "*comorile sufletului său*", toți contemporanii, vorba lui Slavici, l-au "*cercat*" pe Eminescu, unii cu delicatețe, alții de-a dreptul, cu cizmele, și singura sa armă a fost "*conversiunea*" - prin ironie - a răului, a nedreptății,

a umilinței, a suferinței, a melancoliei, a singurătății în creație:

*Ah! de câte ori voit-am
Ca să spânzur lira-n cui
Și un capăt poeziei
Și pustiului să pui;*

*Dar atuncea greieri, șoareci,
Cu ușor mărunțul mers,
Readuc melancolia-mi,
Iară ea se face vers.*

(Singurătate)

Tristețea se transformă, deci, prin magia creației, în vers, adică în poveste și, prin urmare, în speranță. Dacă desperarea stimulează înzestrările native ale creatorului și e generatoare de speranță, acest lucru se petrece numai pentru că:

*Este un ce măreț în firea noastră,
Dar acel ceva nu din noi răsare.
O moștenim de la Titanul mort,
De la pământ, în care ne nutrim.*

Deși noi viermuim într-un sicriu: "O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie / Bătute-n ea și soarele-i fereastra / La temnița vieții", iar: "Viața noastră e o ironie, / Minciuna-i rădăcina ei", totuși el, pământul mort, vechiul pământ care ne naște, câteodată ne inspiră:

*Gânduri de-o nobilă, naltă răscoală:
Întoarcerea la fire și dreptate.*

Dar:

*Să nu ne înșelăm. Impulsul prim
La orice gând, la orișice voință,
La orice faptă-i răul. Însă
Atuncea când ne naștem, răsăriți
Abia din carnea vechiului Titan,
Noi suntem buni - până suntem copii.*

Mai mult, "o binefacere ne dă pământul":

*Și de-ntrebăm această-enigmă scumpă
Ce însemnează și dacă voim
A o pricepe, ea răspunde: pace.
Da! pace căutăm fără s-o știm.*

Numai că, din nenorocire, uităm că ne naștem buni și începem să ne căutăm această esență, pacea, care este suprema noastră speranță, în lupte, în nedreptate, să ne întemeiem viața "pe rău, și pe nedrept, și pe minciună", și pe "știința morții" și din această neputință "se naște ironia vieții noastre". Este "comica-ne neputință" ce l-a ucis pe cel "ce ne-a născut și binele ni-l voiește", pe Titanul cel bătrân, care, stors de dureri, a devenit granit. Dacă vrem să-l înviem pe Titanul mort, trebuie să redevenim copii (Brâncuși va zice și el: "Când nu mai suntem copii, suntem deja morți"), trebuie să găsim calea păcii, a speranței, singura care ne face să nu ne înșelăm "asupra firii" noastre, care nu este de esență divină, "după asemănarea-acelui mare / Puternic egoist", ce "zice-n cruntă ironie; / Pământ rebel, iată copiii tăi!" Deci, pentru a demitiza această enormă minciună

sacrosanctă, pe Dumnezeu, trebuie să *"voim a reintra-n natură"*, să *"voim a scutura din suflet / Dorința de mărire și putere, / Dorința de-a fi ca el în lume: Unici"*. Această dorință este cauza *"războaielor cumplite, care sunt / Pașii istoriei, acest e... răul"*.

Evident, o astfel de răzvrătire filosofică, în stare a însufleți originea ființei, a-i da speranța demnității umane, nu se putea numi decât **Demonism** și nu putea fi plasmuită decât în starea de efervescență creatoare care a germinat și **Memento mori**, și **Miradoniz**, și **Andrei Mureșanu**, și **Odin** și poetul, și **Povestea magului călător în stele...**, și **Mitologicele**, care este un fel de replică plină de umor la **Demonism**, de parcă Titanul mort ar fi înviat și ar fi devenit un Mag călător cosmo-comic, amețit de băutură, făcând un talmeș-balmeș nu numai în ordinea cosmică, dar și aici, pe pământ, punându-se *"să ruine / Toate societățile de asigurare din țară"* și chiar și lumea *"cu veselia ta proastă"*, cum îi spune etern-tânărul **Pepelea**, personaj al teatrului eminescian venind parcă din *comedia dell'arte*, echivalentul lui **Arlechino**. Dar *"uraganul mahmur"*, teribilul moșneag, cade din carul său:

*Hei, ce-i pasă! El norii frământă jucând mocăneasca
Și pe-un vânt l-apucă de cap, făcându-l morișcă.
Se tăvălea peste cap și, pișcat de-un purec de fulger,
Se scărpină de-un șir de păduri ca de-un gard de răchită.*

După care nimerește acasă, în castelul său de stânci, se dezbracă (*"Cojocul l-anină! El de cuptor... ciubote descâlță și negre-obiile / Cât două lanuri arate le-ntinde la focul Gheenei / Să se usuce..."*), apoi se întinde în pat și adoarme. Între timp, soarele *"împacă"* marea, res-

tabilește ordinea, și la pământ se mai uită și vede o blondă copilă care așteaptă *"pe amant, scriitor la sub-prefectură, / Tânăr plin de speranțe, venind cu luleaua în gură..."* În fine:

*Soarele-a apus, iar luna, o cloșcă rotundă și grasă,
Merge pe-a cerului aer moale ș-albastru și lasă
Urmele de-aur a labelor ei strălucinde ca stele.
Iar a doua zi se scoală bătrânul și urcă Rarăul
Numai în cămeșoi, desculț și fără căciulă
Și se scarpină-n cap - somnoros - uitându-se-n soare.*

Asemenea viziuni cosmo-comice, numeroase în opera sa, confirmă natura optimistă a lui Eminescu. Încrederea în propria natură este, de altfel, atât de mare încât încă de la 20 de ani el avea certitudinea că va ajunge un *"împărat al poezilor"*:

"În capitolul IV - arată Eminescu în O scriere critică, o recenzie la studiul lui Maiorescu O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867, recenzie polemică apărută la 1 ianuarie 1870 în Albina din Pesta -, criticul îl laudă pe dl. Alecsandri și-l face regele poezilor, lucru la care aplaudăm și noi, până de vom avea și un împărat al poezilor, care adică să-l întreacă pe dumnealui, ceea ce, spus fără compliment, va fi cam greu, deși suntăm de o natură care nu disperă niciodată"(s.n.).





Speranța ca alinare

Indiscutabil, Eminescu este un "*împărat al poezilor*" speranței, în opera sa cuvântul **speranță** fiind folosit din abundență. Evident, în mai multe accepțiuni. Prima dintre ele se leagă de începuturile creației sale poetice. E vorba de poezia **Speranța** apărută la 11/23 septembrie 1866 în **Familia**, la câteva luni după ce Iosif Vulcan a introdus numele Eminescu în literatura română. Nu este oare semnificativ că perioada debutului stă sub semnul **speranței**? După oamenii dragi pe care i-a pierdut, oare nu în scris, în speranța scrisului își putea găsi Eminescu **alinarea**?! Aceasta și este de fapt cea dintâi accepțiune pe care i-o dă Eminescu Speranței: **alinarea**. Ea nu-i minte, nu-i înșală, nu-i iluzionează pe muritori, ci-i alină:

*Cum mângie dulce, alină ușor
Speranța pe toți muritorii!*

*Tristeță, durere și lacrimi, amor,
Azilul își află la sânul-i de dor
Și pier, cum de boare pier norii.*

Așa cum speranța este consubstanțială ființei umane, tot astfel **dorul** este pentru Eminescu consubstanțial speranței. Cu o astfel de zestre, de sevă, nu-i de mirare că speranța eminesciană are ca efect poate cea mai gingașă din însușirile omenești: **alinarea**. Ea alină suferințele și-l face pe om să treacă peste cele mai grele încercări. De pildă, pe marinarii în lupta cu furia naturii

*Speranța îi face de uită de vânt,
Și speră la timpuri mai bune.*

Și tot astfel, pentru toate categoriile de oameni, speranța e o salvare. De ce n-ar fi, deci, și pentru poet? Evident că este! Mai mult încă: în acest caz, arta se identifică cu speranța și invers! Nu are oare și arta un scop taumaturgic, vindecător, nu are și ea o asemenea funcție alinătoare, nu te face și ea să "*uiți de vânt*" și "*să sperii la timpuri mai bune?*!" Deci, arta speranței este ca și speranța artei, având un rol asemănător până și în privința morții. Ce este speranța pentru întemnițat și cum îi apare, datorită ei, spectrul morții?

*La cel ce în carcere plânge amar
Și blestemă ceriul și soarta,
La neagra-i durere îi pune hotar,
Făcând să-i apară în negru talar
A lumii paranimfă - moartea.*

Într-o asemenea haină de sărbătoare apare moartea și-n cazul poeziei:

*Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate,
Strai de purpură și aur, peste țărâna cea grea*

(Epigonii)

De aici și până la a spune că arta, ca și speranța, este nemuritoare, că e singura nezădărnicie peste nimicurile și deșertăciunile lumești, nu mai e decât un pas. Dovadă faptul că Eminescu a făcut din ele, din desperare și zădărnicie ("*Toate-s praf...*") o creație eternă, ca și Dante din *Infern*, ca și poetul biblic din *Apocalipsă*, ca și Homer din dezastrul Troiei. Acest lucru e posibil tocmai pentru că speranța stă într-un raport de recesivitate față de desperare, ea "vine din urmă", cum ar fi spus Mircea Florian, și, prin viața artei, triumfă asupra pesimismului aparent dominant. În cele mai "negre" viziuni eminesciene, speranța "se ține aproape" și arta speranței învinge, supraviețuind deznădejdiei, morții...

Mortua est, de pildă, debutează sumbru, funest. Ne aflăm în împărăția morții. Poetul meditează la nedreptatea cumplită care i-a răpit tânăra și frumoasa ființă iubită. Dar speranța apare cu forță recesivă și vizionară, compensator-alinătoare:

*Dar poate acolo să fie castele
Cu arcuri de aur zidite din stele
Cu râuri de foc și cu păduri de-argint,
Cu țărături de smirnă, cu flori care cânt.*

Ca apoi să recadă în tărâmul teluric, pesimist:

*O, moartea e-un chaos, o mare de stele,
Când vântu-i o baltă de vise rebele...*

Și din nou deschiderea solară a speranței recesive:

*Dar poate... O! capu-mi pustiu cu furtune,
Gândurile-mi rele sugrum cele bune...*

Și tot așa, această alternanță se continuă pînă la sfârșit, în spirit hamletian:

*Și-apoi... cine știe de este mai bine
A fi sau a nu fi...*





Speranța ca poveste

Este în cele spuse forma lucidă a speranței, accepțiunea ei interogativă, proprie cunoașterii. Acest sens se leagă direct de o altă accepțiune a speranței eminesciene și anume de aceea strict **estetică**. Speranța ca artă și, în general, **speranța ca poveste** constituie una din marile credințe ale lui Eminescu. Pentru el arta nu e un simplu joc, o simplă convenție, așa cum este pentru cei înhămați la "*comedia minciunii*". Dimpotrivă, este ceva grav și serios - cum o considera și Tolstoi - în stare să salveze lumea. De o asemenea concepție ține până și viziunea socială și istorică a poetului. Adevărata speranță, care să devină dreptate pe pământ, nu poate exista decât prin distrugerea celeilalte "speranțe" - "*speranța de răsplată*" (Împărat și proletar) a religiei, "*o frază inventată de cei tari*". Eminescu, demitizând speranța mistică

("după moarte răsplată nu v-așteaptă"), demitizează și pseudoarta, creatoare de iluzii:

*Sfărâmați statuia goală a Venerei antice,
Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori;
Ele stârnesc în suflet ideea neferice
A perfecției umane...*

Poleirea realității, iată ce-i repugnă poetului:

*Sfărâmați tot ce arată mândrie și avere,
O! dezbrăcați viața de haina-i de granit,
De purpură, de aur, de lacrimi, de urât...*

Și în locul acestei false speranțe a minciunii, a inegalității care trebuie zdrobită, sfărâmată, zvârlită (*"Sfărâmați palate, temple, ce crimele ascund, / Zvârliți statui de tirani în foc..."*) să se zidească adevărata speranță, adevărata artă:

*Zidiți din dărmăture gigantici piramide
Ca un memento mori pe al istoriei plan;
Aceasta este arta ce sufletu-ți deschide
Naintea vecinicii...*

Acest sens al speranței eminesciene, asociind un vizionarism de tip "faraonic" cu arta chemării sociale, istorice, este de o actualitate copleșitoare, tocmai prin premoniția sa: Și astfel reîmpământenirea dreptății, egalității, repune în drepturi și Vârsta de Aur, reîntoarce la miturile copilăriei umanității (*"Atunci vă veți întoarce la vremile-aurite, / Ce mitele albastre ni le șoptesc ades..."*).

Asemenea idei sunt ecoul atitudinii pur revoluționare a lui Eminescu, pe care o începuse la Viena, odată cu publicarea unor articole politice în **Federațiunea** și cu pregătirea **Serbării de la Putna**, cum vom arăta mai încolo. Este accepțiunea speranței văzute ca acțiune. A spera înseamnă a acționa.

Evident, așa cum am văzut, împlinirea acestei speranțe deschide calea către vis, către basm, către poveste, către Dumnezeu. Basmul este și el ca o gigantică zidire, "*ca un memento mori pe al istoriei plan*". El este "*vechea secolelor strajă*" care

*Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă
Poarta naltă de la templul unde secolii se torc...*

(Memento mori)

Acest înțeles al speranței ca poveste este atât de evident încât se poate citi, ca și la Shakespeare, în titlurile creațiilor eminesciene: **Făt-Frumos din tei**, **Călin** (file din poveste), **Povestea teiului**, **Luceafărul**, **Basmul ce i l-aș spune ei**, **Memento mori** (Panorama deșertăciunilor), **Povestea magului călător în stele**, **Miradoniz**, **Dacă treci râul Selene...** Mitologice, **În căutarea Șeherezadei**, **Povestea codrului**, **Mira**, **Cezara**, **Avatarii faraonului Tlă**, **Poveste indică**, **Făt-frumos din lacrimă**, **Visul unei nopți de iarnă**, **Călin Nebunul**, **Frumoasa lumii**, **Povestea Dochiei și Ursitorile**, **Mușatin și codrul**, **Basmul lui Arghir și zeci de alte titluri** ce poartă aură legendară, ce sugerează intrarea în lumea alinătoare a poveștilor. Căci și povestea are funcția primordială a speranței, aceea a alinării. Desigur, povestea adevărată, care este mitul, cum sunt proiec-

tatele piese ale **Dodecameronului dramatic**, are o funcție mult mai complexă, aceea a cunoașterii. Aici speranța are accepțiunea înțelepciunii, ea fiind totodată - asemenea mitului deci - poarta către cultură.

În această viziune mitică, speranța este obsesia întoarcerii la origini. E o speranță arhetipală, pură, care se identifică, prin urmare, cu mitul și cu vârsta **ab origine** a cunoașterii. E speranța Vârstei de aur ("**veacul de aur**" din **Scrisoarea III-a**). E speranța din **Archaeus**. Principiul identității ființei e ridicat pe ideea de poveste. Povestea fiind cheia înțelegerii acestei speranțe unice și atotcuprinzătoare. Ca o poveste eternă.

"S-ascultămpoveștile - spune Eminescu în Archaeus - căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gândurile noastre cu ale lor... În ele trăiește Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieții omenești... Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele". Revenirea la **archaeus**, la poveste, înseamnă revenirea la un principiu etern. Ca la un **archetipus**. Revenirea, deci, la o lume a certitudinilor, o "*lume ce gândea în basme și vorbea în poezii*" (**Venere și Madonă**), "*când basmele iubite erau înc-adevăruri*" (**Povestea magului călător în stele**).

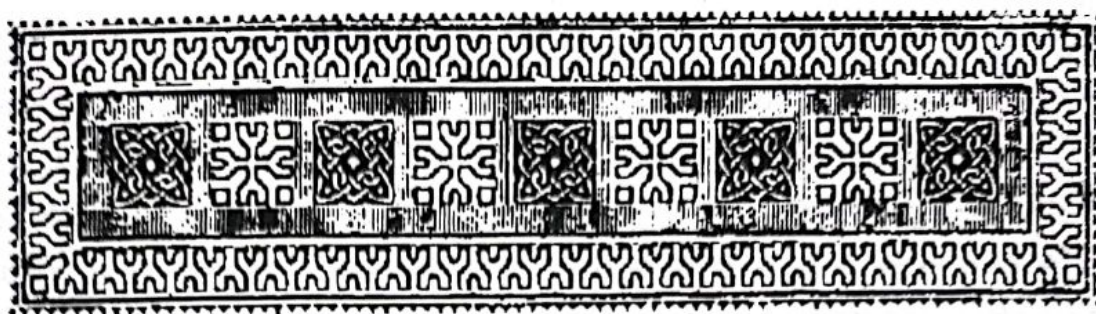
În acest sens, Eminescu poate spune odată cu Arbore din **Mira**: "*Trecutul e în mine și eu sunt în trecut/Precum trăiește cerul în marea ce-l respiră*".

Dar nu numai prezentul poate fi cunoscut prin raportarea la trecut, ci și viitorul: "*Vrei viitorul a-l cunoaște, te-ntoarce spre trecut*" (**Memento mori**). Povestea, trecutul, întoarcerea *in illo tempore* sunt oglinda speranței, de care vorbește Arbore ("*sever contrast din*

mari speranțe în viitor - mari suveniri din trecut"), când îi spune lui Ștefăniță-vodă că "alta-i lumea ce-o vezi cu ochii... și-aceea tristă, și alta-i lumea ce-o vezi în oglinda speranței și în visul cel frumos al trecutului și aceea-i frumoasă... alta-i fundul cel amar al mării - alta-i fața apei cea lucie".

Și iată ce-i scrie Eminescu, la 8 noiembrie 1874, Veronicăi Micle: *"Trecutul m-a fascinat întotdeauna. Cronicele și cântecele populare formează, în clipa de față, un material din care culeg fondul inspirațiilor".*





Speranța artei

Această nevoie lăuntrică, structurală, a lui Eminescu de a se întoarce în trecut, de a se dăruia într-atât "*scrip-turilor române*" încât a putut să afirme că "*noi cunoaștem aproape tot ce s-a scris în românește*", explică fondul său optimist, infirmând teoria că boala sa ereditară și-a pus definitiv - prin pesimism - amprenta asupra viziunii sale despre lume. Această întoarcere în trecut, în poveste, este modul speranței eminesciene de a lupta cu boala, cu suferința. Căci el nici o clipă nu a desperat, asemenea fraților săi Nicolae și Iorgu, de pildă, care s-au sinucis. Deși de la 22 de ani, de la Viena, când boala și-a arătat ca un tigru puternicii colți, avea clar în față spectrul morții, totuși el a găsit în speranța scrisului salvarea. "*Cât trebuie să fi suferit Eminescu de frica nenorocirii care-l amenința și cât o fi luptat contra ei!*" va intui Mite. Ce să mai spere - s-ar putea spune, deci - un om care se știa condamnat, care avea în față numai

spectrul bolii și al morții? Dar Eminescu i-a fost dat parcă această imensă suferință ca s-o poată exprima cu toată tăria geniului său. O spune el însuși în *Odin* și Poetul: "*Au nu știu ei cu toții / Că dacă vor seca a mea durere / Cu mângâieri - atuncea și izvorul / De cânturi va seca...*"

Natura sa creatoare titanică îl va ajuta să urce până la capăt, cu stoicism, golgota destinului, spre a face din speranța instinctivă, consubstanțială, un strigăt sau o speranță interogatoare universală. Cu alte cuvinte, Eminescu a crezut în el și în același timp și-a pus toată speranța în înțelegerea posterității, căci multe din poemele sale vizionare nu au fost înțelese de contemporani, dovadă că a preferat să-și țină în fundul lăzii hârtiile "*cu șiruri nenumărate*", cum îi scrie el lui Negruzzi de la Viena referitor la tabloul dramatic **Andrei Mureșanu**. Păstrarea cu sfințenie a acestor "*șiruri nenumărate*" confirmă credința lui Eminescu în artă, totul fiind trecător în afară de ea și de poet, asimilat cu patria însăși:

*Românu-n trecut mare, e mare-n viitor
Și tu vrei ca poetul să fie trecător
Pe-a țării sale tărîmuri să n-aibă ce să cînte?
Dar nu-s colori destule în lume să - nveșmânte
A munților carpatici sublime idealuri
Ce noată-n a lui suflet cum noată-n mare valuri
Și-n creieri-i aleargă de gânduri vijelii
Cum ginii se sfarmă-n ruinele pustii.*

(*Întunericul și Poetul*)

De altfel, poetul este prezent ca personaj în multe din poemele și piesele eminesciene, de la **Numai poetul...**,

Replici sau Mira la Odin și Poetul și Andrei Mureșanu și de aici la Scrisoarea II-a.

În Numai poetul..., de pildă, poezie de tinerețe, din perioada când era sufleur în trupa lui Pascaly, la cererea căruia a scris și prologul *Întunericul și Poetul*, Eminescu exprimă crezul său artistic, speranța în veșnicia artei poetului, asimilat-aici cu natura însăși:

*Lumea toată-i trecătoare.
Oamenii se trec și mor
Ca și miile de unde,
Ce un suflet le pătrunde,
Treierând neconținut
Sânul mării infinit.
Numai poetul,
Ca pasări ce zboară
Deasupra valurilor
Trece peste nemărginirea timpului
În ramurile gândului,
În sfintele lunci,
Unde pasări ca el
Se-ntrec în cântări.*

Această accepțiune a speranței, această concepție asupra poetului și artei lui par lucruri firești dacă ne gândim că pentru Eminescu **frumosul estetic** rezultă "*din adâncirea lucrurilor*", cum notează el la Berlin pe marginea cursului de filosofie al lui Eduard Zeller, trimițând la: "*Ideea la Platon*". Deși arta se naște din "*contribuția fantasiei și rațiunii*", totuși ea trebuie "*să se țină în marginile rațiunii*". De aici eticismul absolut al ei, fapt pe care îl exprimase în articolul **Repertoriul nostru teatral**, publicat în *Familia* în 1870, unde cerea

promovarea de piese originale care *"de vor avea o valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută"*. Aici trebuie văzută opoziția structurală a lui Eminescu față de "influența" schopenhaueriană, respectiv față de concepția acestuia asupra geniului. Eminescu începe prin a da poetului și artei lui o origine nepământească:

*- De unde vii? întreabă Odin blând.
- Am răsărit din fundul Mărei Negre,
Ca un luceafăr am trecut prin lume,
În ceruri am privit și pe pământ
Și-am coborât la tine, mândre zeu,
Și la consortii tăi cei plini de glorie.
De cântec este sufletul meu plin.*

Și Poetul îi spune în continuare ce stări romantice, răscolitoare, e capabil el să exprime. Dar Odin îi răspunde înțelept:

*Nu crede că-n furtună, în durere,
În arderea unei păduri bătrâne,
În arderea și-amestecul hidos
Al gândurilor unui neferice
E frumusețea. Nu - în seninul,
În liniștea adâncă sufletească,
Acolo vei găsi adevărata,
Unica frumusețe...*

Această gândire estetică de tip platonian o găsim și în *Mira*, atunci când Eminescu, prin Ștefăniță-Vodă, îl definește pe Maio:

*Tu ești poet și-n tine găsești a ta răsplată.
Tu totuși ești ca floarea ce-și e destulă șie.*

În fine, Eminescu își exprimă horatian speranța că
"partea mai bună" din el, poezia, creația, va dăinui peste
veac:

*Mi-am zidit monument decât acel de fier
Mult mai trainic și nalt ca piramizi cerești;
Ploaia nu-l va mânca, nici aquilonul slab,
Nici al anilor șir, vremile cari fug.*

*Nu de tot voi muri, partea mai bună a mea
Va scăpa de mormânt...*





Speranța iubirii

Acest chip al speranței estetice este icoana absolută, ultimă, în care crede Eminescu. Dacă el n-ar fi crezut cu atâta tărie în arta sa, dacă n-ar fi turnat în ea speranța de bronz a vieții, n-ar fi supraviețuit "*partea mai bună*" din el. Care este de fapt **Prezentul continuu** al artei sale. Speranța concretizată în orice moment al viitorului, iată o idee eminesciană tot atât de adevărată ca și speranța în trecutul glorios, în mit, în poveste. Sunt speranțele con-substanțiale ființei optimist-înnăscute a poetului, opuse prezentului epigonic, fără speranță sau în care "speranța" e totuna cu iluzia, deșertăciunea, disperarea.

Totuși și în acest caz Eminescu a găsit poate cea mai desăvârșită formă de a rezista "*Comediei cea de obște*", de a putea "accepta" prezentul îndoielnic: **Speranța în iubire**. Speranței în artă și în trecut, în mit, i se adaugă

speranța în prezentul iubirii. Iubirea ori este acum, ori niciodată. Iar dacă este acum, este eternă. Ca și Archaeus. Ei i se potrivește definiția eternității lui Archaeus: *"etern este tot ceea ce este întotdeauna de față... în acest moment"*. Între îndrăgostiți numai acest moment, ce este de față, clipa iubirii contează, dat fiind că prezentul ei suspendă timpul sau, altfel spus, oprește timpul în loc. Și ca atare clipa devine eternă. Căci spune Eminescu în Archaeus: *"Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern..."*

Iar iubirea ce este? Tocmai vremea care stă locului. Numai îndrăgostiții pot vedea lămurit ce-i etern. Și așa cum speranța, precum Archaeus, trăiește în poveste și în artă, tot astfel ea trăiește în iubire: *"Tu ai fost și ești viața mea - îi scrie Eminescu Veronicăi Micle -, cu tine s-a început și s-a încheiat, și dacă nu trăiesc pentru a gândi măcar la tine, nu am la ce trăi. (...) Tu rămâi în mintea și în sufletul meu ceea ce ai fost dintotdeauna: visul de aur al vieții mele, singura mea aspirație și viața cu tine e singura mea speranță"*. Evident, așa cum spune G. Călinescu, Veronica nu este decât un pretext al transfigurării erotice, prin ea el aspira la ideea iubirii. Și de aici la adevăr:

*E menirea-mi: adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut.*

În acest sens, iubirea este speranța prezentului. Înainte de a întâlni iubirea, poetul vedea totul în negru (*"Lumea îmi părea o cifră, oamenii îmi păreau morți"*), totul era zădărnice, dibuire stearpă (*"Dibuit-am în științe, în maxime-n poezie, / Dară toate îmi părură*

sură, stearpă teorie"), totul îi părea lipsit de sens ("N-aveam scop în astă lume, nici aveam ce să trăiesc"). Dar nu înceta să caute, să spere ("Mă zbăteam dorind viață, cu ce sete eu cătam / Precum cel ce se îneacă se acață de-orice ram").

Și totul *"pân' ce-a fost să te-ntâlnesc"*. Din această clipă: *"Toate existau sub soare, pentru că existi și tu"*. Iubirea are deci puterea de a-l lecui pe cel bolnav de spleen, de a-l scoate din infernul deșertăciunii, de a-l învia din morți. Ea afirmă lumea, existența. Este împlinirea vieții. Desigur, nu trebuie confundată cu amorul fizic, cu pofta carnală. În acest sens, femeia este *"măr de ceartă"*. Ea are *"mască de ceară și mintea deșartă"*. Cu *"înfricoșătoarele ei patimi"*, *"astăzi te mângâie, iar mâne te ucide"*. *"Comediantă veche ca lumea - comedie / Ea joacă azi - juca-va de astăzi ani o mie"*; *"gândind doară cu gura / Căci săruturi și vorbe de-amor i-a dat natura"*. O astfel de "iubire" este chin, povară, desperare, *"dorință de plodire"*, amăgire eternă. Poetul nu are altă cale de a se apăra de o asemenea ispită decât zăvorând *"ușile gândirei"*:

*Când te-am văzut, Venera, atunci am zis în sine-mi:
Zăvor voi pune minții-mi, simțirei mele lacăt,
Să nu pătrundă dulce zâmbirea ta din treacăt
Prin ușile gândirei, cămara tristei inemi.*

Și în timpul tăcerii pe care și-o ia drept scut, poetul își analizează anatomic iubita ca pe masa de disecție, de parcă s-ar afla la lecțiile lui Hirsl, profesorul său de anatomie de la Viena:

De cărnurile albe eu fâlcile-ți dizbrac.

*Și pielea de deasupra și buzele le tai.
Hidoasa căpățână de păru-i despuiată,
Din sânge și din flegmă scârbos e închegată.
O, ce rămase-atuncea naintea minți-mi? Vai!*

Astfel iubita îi părea "a fi-nceputul frumos al unui leș". A scăpa, deci, de iubirea "femeii-demon" (M-ai chinuit atâta cu vorbe de iubire), care, ca Dalila, îți "ia toată puterea" (Scrisoarea V-a), echivalează cu a intra pe făgașul speranței, acolo unde "muza" te așteaptă, când "iarăși capu-n visuri eu îl cufund prin cărți", când "iarăși mă văd singur și fericit și bine"!

a) Iubirea de suflet

Cu totul alta este iubirea de suflet, cum spune poetul. Ea este speranța iubirii, adevăratei iubiri. Pentru că dragostea e reciprocă, elementul spiritual fiind continuu prezent. Dacă iubirea nu-i împărtășită, dacă nu-i reciprocă, ea se numește "iubire în zadar":

*De-a fi iubit vreodată,
Se-ntunecă de lungi păreri
De rău viața toată.*

*Și-ți lasă-n suflet un amar
Și în gândiri asemeni,
Căci o iubire în zadar
Cu moartea-i sor' de gemeni.*

"Iubirea de suflet", "viața ta o împlă", ea fiind "un luceafăr răsărit / Din liniștea uitării", care: "Dă orizon nemărginit / Singurătății mării". Spre luceafărul

speranței *"ale vieții valuri bat / Călătorind spre dânsul"*. Dar *"luceafărul e sus / Ca să nu-l poți atinge"* decât atunci când iubirea e împărtășită, când e călătorie în doi, inițiere și cunoaștere reciprocă. Altfel, călătoria de unul singur e zădărnice, speranță deșartă, iubirea rămânând în veci departe, căci luceafărul iubirii:

*Zâmbește trist cu raze reci
Speranțelor deșarte:
În veci iubi-o-vei, în veci
Va rămânea departe.*

Această poemă, care face parte din constelația **Luceafărului**, fiind subsecventă marelui poem, explică perfect ideea *"geniului nefericit"*, care nu cunoaște *"iubirea de suflet"*. Călătoria către ea nu este reciprocă, nu este o călătorie în doi. Fata de împărat nu aspiră spre spiritualitatea mării lui iubiri. Totodată, însuși geniul, cunoscându-i condiția, și cunoscându-și-o pe a sa, nu mai speră *"de-a fi iubit vreodată"*. În lipsa acestei speranțe a iubirii, el rămîne *"nemuritor și rece"*, într-o lume fără de noroc, căci numai în *"cercul strâmt"* al iubirii, când dragostea e reciproc împărtășită, norocul există, *"vă petrece"*. Între fata de împărat și Cătălin există speranța iubirii, ea este călătoria lor în doi, *"fuga în lume"*, asemenea celei dintre Bianca și Făt-Frumos din tei, care *"se pierd în codri / Cu viața lor pierdută"*. Luceafărul (geniul) nu are, deci, noroc, pentru că e lipsit de speranța iubirii. Din acest punct de vedere, el se află într-un *"cerc strâmt"* și nu îndrăgostiții care *"se pierd în lume"*, pentru care lumea e largă cât clipa eternă a iubirii lor. Pentru îndrăgostiți spațiul și timpul există apriori,

așa cum apriorismul speranței este consubstanțial ființei lor unice, devenite identice, ca un *Archaeus*.

b) Sărutul

O astfel de "*pierdere în lume*", o călătorie fericită în doi se petrece și în **Sărmanul Dionis**, când Dan și Maria "fug" în lună. Suntem în plin univers aprioric. Dionis a devenit călugărul Dan din epoca lui Alexandru cel Bun. Maestrul Ruben i-a desăvârșit inițierea în teoria kantiană a timpului și spațiului, i-a vorbit despre multiplicarea ființei ("*în om e un șir nesfârșit de oameni*") și despre despărțirea ei "*într-o parte eternă și una trecătoare*". Dar cum își imaginează Eminescu, concret simultaneitatea în timp și ubicuitatea în spațiu? Prin forța iubirii. Și mai concret, prin puterea sărutului. În opera lui Eminescu prezența sărutului este copleșitoare. Sărutul este simbolul iubirii, așa cum femeia cu pruncul la sân, ca în **Madona cu pruncul** de Leonardo da Vinci, este simbolul maturității, al familiei. Evident, dacă am face o **estetică a sărutului**, opera lui Eminescu ar trebui luată ca model. Și, de asemenea, în prelungirea ei, aceea a lui Brâncuși. Nu-i semnificativ oare, pentru a defini sufletul românesc și vocația umanistă a poporului român, că tocmai în perimetrul culturii noastre s-a creat cel mai minunat simbol al speranței iubirii?! Este știut, de pildă, că Brâncuși, cel mai mare sculptor modern, visa, în ultimii ani ai vieții, să dea celebrei sale lucrări, **Sărutul**, o destinație sacră: visa să înalțe **Templul sărutului**. Proiectul urma să fie realizat la Indore, în India. La început îl gândise acoperit, apoi și-a dat seama că un adevărat Templu al sărutului sau, cum îl mai

numise, "Templul dragostei, contemplației și eliberării" (**Temple de la Délivrance**) trebuie să fie deschis către cer și străbătut în mijloc de o coloană a infinitului, o coloană a vieții (sau o speranță fără sfârșit), după cum în el trebuia să se întâlnească, desigur, printr-o **Poartă a sărutului**.

Această semnificație "măiastră" pe care Brâncuși a dat-o sărutului, sintetizează, de fapt, urmele sau sensurile prin care artiștii din toate timpurile au înnobilit sărutul, fie că l-au văzut, ca în mitologia antică, de esență zeiască, fie, ca în pictura Renașterii, de esență divină, fie, ca la Shakespeare, care reduce întreaga măreție a "jocului dragostei și întâmplării" la sărut, de esență profund omenească, echivalându-l cu însăși cunoașterea ființei iubite, așa cum se cunosc Romeo și Julieta la balul din casa lui Capulet, adică printr-un sărut, pe care cei doi tineri îl asemuie cu o aprinsă rugăciune ("rugă de foc"), iar buzele cu "doi pelerini sfielnici" (Actul I, scena V), fie că i s-a dat lui Eros chipul purității și al candorii, fie acela al naivității și șăgălnicieii, ca în vestitul tablou al lui Fragonard **Sărutul furat**, fie că i s-a văzut esența în formă realist-romantică, precum în **Luceafărul** eminescian, unde valorii eterne a unui sărut ("*Tu-mi ceri chiar nemurirea mea / În schimb pe-o sărutare*") i se contrapune valoarea sa practică, atunci când Cătălin îi oferă "copilei" o lecție completă ("*din bob în bob*") în acest sens: "*Cum vânătoru-ntinde-n crâng / La păsărele lațul, / Când ți-oi întinde brațul stâng / Să mă cuprinzi cu brațul; // Și ochii tăi nemișcători / Sub ochii mei rămâie.. / De te înalț de subsuori / Te-nalță din călcâie; // Când fața mea se pleacă-n jos, / În sus rămâi cu fața, / Să ne privim nesățios / Și dulce toată viața; // Și ca să-ți fie pe deplin / Iubirea cunoscută, / Când sărutându-te mă-nclin / Tu iarăși mă sărută*".

Eminescu definește aici care este "*iubirea deplină*" în artă: **sărutul**. În jurul acestei idei el scrie chiar o proză **Întâia sărutare** (ca un corespondent la schița **La aniversară**), unde se identifică primul sărut cu "amorul de-o viață". Elogiul celei dintâi sărutări este ca un vis absolut, ca o pură fericire: "*Ah, fiecare a gustat-o care-a iubit! Cum este ea? Cine o poate ști spune! Și cu toate astea ce n-ar da cineva pe ea - tot. Dacă e vreo plăcere pe acest pământ pentru care ai sacrifica toate celelalte, apoi e prima sărutare...*" Și Eminescu încheie astfel scurta sa povestire, care este o pledoarie pentru viața fericită de familie, idee prefigurată în **Geniu pustiu** și împlinită în **Sărmanul Dionis**: "*Scriitorul acestor șire ar mai avea ceva de adăugat - nu morala istoriei, căci ea-i vădită, ci o întrebare: Oare există fericire fără amor? Poate, dar nu cred*".

Semnificația sărutului capătă o dimensiune și mai concretă dacă reținem și următorul amănunt din viața poetului: lecția pe care Cătălin i-o oferă fetei de împărat, Eminescu i-o dăduse, într-un fel și mai original, Mitei Kremnitz, în perioada când o iniția în tainele limbii române: "*...Ședeam într-o zi la masa mea - notează Mite în Amintiri... - unul lângă altul, eu cu tocul în mână și citeam în Convorbiri; copiam cuvintele, și el, cu finul său simț al limbii, îmi dădea echivalentul german. Atunci, pe neașteptate, nu însă dintr-o pasiune de moment, ci pe când eu, întoarsă spre el, vorbeam cu vioiciune, el mă sărută, și eu îl lăsaî fără să mă opun. În odaia de alături, spre care ușa era deschisă, copilul se juca cu dădaca, așa că nici măcar nu fuseserăm singuri, ca de obicei. Nu știu ce i-am spus după acest moment surprinzător, știu numai că el mă întrebă dacă am un Dante, apoi se ridică, îl căută și-mi citi foarte vesel celebrul pasaj din*

Infern". Celebrul pasaj - care dă semnificația spirituală întregii scene premeditate de Eminescu - nu este altul decât secvența sărutului dintre Paolo și Francesca:

*"Quando legemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante".*

Dar esența romantică a sărutului strălucește fulminant în pasajul de care vorbeam din *Sărmanul Dionis*. Dan vrea s-o ia pe Maria cu el *"prin aștri de stele, prin țării de raze, până ce, departe de acest pământ nenorocit și negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne mai avem în minte decât pe noi"*. Dar cum se poate săvârși această evadare fantastică? Pur și simplu, printr-un sărut. Un sărut, la prima vedere, ca oricare altul (*"Haide dar, șopti ea încunjurându-i gâtul cu brațele ei albe și lipindu-și gurița de buzele lui"*), numai că în cazul îndrăgostiților - să le zicem de tip apriori - el capătă, ca prin miracol, combustii magice:

"Sărutarea ei îl împlu de geniu și de-o nouă putere. Astfel îmbrățișați, aruncă neagra și strălucita lui mantie peste umerii ei albi, îi încunjură talia strângînd-o tare la piept, iar cu cealaltă mână fluturînd o parte a mantiei se ridicară încet, încet prin aerul luciu și pătruns de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, până ce ajunseră în lună. Călătoria lor nu fusă decât o sărutare lungă".

Ca un zbor al gândului. Dar combustia sărutării este atât de mare (Dan era *"înzestrat cu o închipuire urieșească"*) încât eroul se crede însuși Dumnezeu. Acest gând rupe vraja, Maria cade în chaos, iar Dan revine la

realitate ca trezit dintr-un vis, la o *"realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească"*. Scrisoarea lui către Maria cea aievea, fiica spătarului Tudor Mesteacăn, pe care o putea vedea de la fereastra sa, devine mărturisirea unei iubiri ca o *"nemărginire a durerii"*, ce nu se poate asemui nici cu disperarea, nici cu moartea (*"Moartea-i un moment, disperarea e tâmpă"*). Iubirea nu se poate împlini dacă nu este reciprocă. Deocamdată, numai el o iubește. Neștiind cum o să reacționeze Maria la mărturisirea iubirii lui, Dan îi cere să-l disprețuiască, pentru că asta l-ar omorî și *"moartea nu-i nimic pe lângă chinul meu de azi"*. (*"Martir este numele amorului meu"*). Nu are decât o singură speranță în lume, pe ea! Nu-i cere mila ei, nici zâmbetul (*"Nu-mi zâmbi! Zâmbetul tău m-ar împli de speranțe vane"*), ci disprețul. Deși încheie scrisoarea cu disperatul *"Adio!"*, *"totuși o speranță de-o dureroasă dulceață, deșartă dar singură, îi ametea sufletul lui. El își închipuia că ea va putea fi a lui. Ea! Toată lumea era cuprinsă în acest cuvânt"*.

După cum toată dorința iubirii, al cărei gând numai îl înnebunea, s-ar fi mărginit la un singur sărut (*"Ah... de-aș putea s-o sărut, o dată!"*). Totul în această iubire este *"simțire nemăsurată"*, *"irezistibilă nebunie"*. În fiecare por al ființei iubite, în fiecare gând, pas, zâmbet al ei, Dan își închipuia *"un înmiit amor"*. În fine: *"El trimisese scrisoarea. Sta la fereastră neliniștit, pare-că aștepta sentința de moarte, nu știa ce să gândească, nici gândea ceva, era un amestec fără șir de icoane turburi, îmbătătoare. Ah! el ceruse dispreț și spera amor"*.

A *spera amor*, iată o sintagmă specific eminesciană, expresie concentrată a legăturii dintre speranță și iubire.

Chinurile dragostei nu pot fi suportate fără "dureroasa dulceață" a speranței. Ea este leacul salvator. Greu este numai să ai această speranță, să o poți avea. Dar de unde s-o iei? Din iubire! "*Cu durerile iubirii/Voind sufletu-mi să-l vindec*", va spune poetul în *Kamadeva* (1887), numindu-l pe zeul indic: "*Fiul cerului albastru / Ș-al iluziei deșerte*". Deci nu în el trebuie căutată speranța, ci în iubire. Cheia ne-o dă această cugetare a lui Dan: "*Speranță? el n-o putea avea. O simțire pe care el n-o cunoscuse niciodată, era ea să se nască nu amorul?*"

Relația dintre amor și speranță este dialectică, așa cum trebuie să fie însăși relația dintre îndrăgostiți: Nu există speranță fără amor și nici amor fără speranță, așa cum nu există iubire fără împărtășire reciprocă, fără ca acea călătorie inițiată să nu se petreacă în doi, să nu fie ca o "*lungă sărutare*". Fapt care se întâmplă în *Sărmanul Dionis*, pentru că Maria era în aceeași stare ca și Dan: și ea spera amorul lui! Dragostea lor reciprocă va fi apoi absolut împlinită atunci când, în "ipostaza" Dionis - Maria, cei doi îndrăgostiți vor cunoaște **de mult** "*tezaurul căsniciei...*" Dar la Eminescu ideea de cuplu nu înseamnă pură identitate sau substituie, ci unitate complementară, astfel că imaginea cuplului oferă "*un contrast plăcut*": "*chipul unui tânăr demon lângă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată îndoiala*".

c) "*Îngerul de pace*"

Ideea este reluată în poezia *Înger și Demon*, care ilustrează din alt unghi relația dintre speranță și amor. Îngerul este aici o fiică de rege, iar demonul un tânăr rebel, care "*răscoală în popoare a distrugerii scânteie*".

Deși sînt *"despărțiți de-a vieții valuri"*, totuși, *"arare"*, când se-ntîlnesc, ochii lor strigă: *"te iubesc"*. Această iubire este taina sufletului lor. Dar tînărul se îmbolnăvește, e pe patul de moarte. E singur (*"nimeni nu-i știe de știre"*), iar lupta sa a fost în zadar: *"gîndurile îndreptate contra lumii"*, contra unei ordini strîmbe, *"îmbrăcate cu-a lui Dumnezeu numire"*, se îndreaptă acum contra sufletului său muribund. Marile lui aspirații au fost reduse la nimic, răul împotriva căruia a luptat, continuînd să domnească în lume. Și cum, să moară astfel, cu sentimentul zădărniceii, când *"simți că nimica nu ești"?! "O astfel de moarte-i iadul"*. Într-adevăr:

*A muri fără speranță! Cine știe-amărăciunea
Ce-i ascunsă-n aste vorbe?*

A intrat în viață cu speranța *"de drept și bine"* și cu o enormă *"sinceră frăție"*. Și răsplata? *"Amărărea, care sufletu-mi apasă"*. Dar în noianul acestor *"gînduri negre"* ce *"mai nici a muri nu-l lasă"*, se-apropie de patul său sărac *"umbra nalt-a unui înger"*. Este Ea. Se așează lin pe patu-i și-i sărută *"ochii lui orbiți de plîngeri"*. El ghicește că-i iubita și acum *"ceasul ultim îi împacă toată viața-i de durere"*. Deznădejdea se transformă astfel în speranța iubirii:

*Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viața, poporul,
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon, ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, și-mpăcarea-i... e amorul.*

A muri fără speranță înseamnă deci a muri fără iubire. Iar iubirea e totuna cu împăcarea, chiar dacă ea se împlinește în "*ceasul ultim*". Este aici parcă împlinirea supremă a acelei rugăciuni (Răsari asupra mea...) a poetului "*străin de toți, pierdut în suferința / Adâncă a nimicniciei mele*", care nu mai crede în nimic, nu mai are tărie, dar e hotărât să-și recapete tinerețea și credința, salvându-se printr-un cuvânt: "*Speranța mea tu n-o lăsa să moară*". Acest înger al împăcării și al împlinirii este de altfel eco-ul acelui vers de tinerețe: Îngerul iubirii, îngerul de pace, pe care poetul îl vedea pogorând asupra "*Dulcei României*" și întronându-se la sânul ei pentru totdeauna.

d) Amorul total

Un caz aparte de relație complementară, dintre un "*înger fără îndoială*" și un "*demon neliniștit*" există și în Cezara. Eroina care dă titlul povestirii îl iubește pătimăș pe călugărul - devenit apoi sihastru - Ieronim, un fel de geniu, de lucifer pământean. Contesa Cezara se îndrăgostește "*la prima vedere*" de el ("*pare un demon... frumos, serios, nepăsător*"), iar când îl întâlnește "*s-aruncă la picioarele tânărului cu mâinile unite, tremurând și aproape plângând*". Ea îi cere să-i poată suferi amorul, să se lase iubit ca un copil, nu pretinde să fie iubită, fiindcă: "*Am auzit că ești urător de femei, singuratic și am desperat iubindu-te...*"

A despera iubind - iată o altă sintagmă eminesciană, care o implică pe cealaltă : a spera amorul. Pictorul Francesco vede în cei doi pe "*Venus și Adonis*". Ieronim va intra în casa Cezarei ca model pentru

"Căderea îngerilor", tablou la care lucrează Francesco. Tînărul știe ce-i pictura, căci și el pictează. Unchiul lui Ieronim, Euthanasius, un bătrîn sihastru, e de asemenea sculptor. În scrisoarea către nepotul său, el îi face o istorie a cuplurilor mitice pe care le sculptează. În Adam și Eva a încercat a prinde forma inocenței primitive... *"ei se iubesc fără s-o știe..."* *"Cu totul altfel e Venus și Adonis. Venus e numai amor. Ea-și pleacă capul ei îmbătat de pasiune pe umărul celui tânăr femeiește-frumos, timid și înamorat în sine..."* În genere, lui Euthanasius îi place *"a reprezenta pe femeia agresivă"*. De aceea, acum el sculptează pe Aurora și Oreon, femeia care și-a răpit iubitul. *"Găsesc pe de altă parte că un tânăr nesusus e mai greu de a seduce decât o fată, și că biata Venus trebuie să-și fi avut chinul ei cu Adonis"*.

Evident, Cezara și Ieronim sunt o "încarnare" literară actuală a modelului grecesc. Ca și Venus, Cezara e *"îmbătată de pasiune"*, iar Ieronim, ca și Adonis, e *"înamorat în sine"*, el nu răspunde, deci, la dragostea Cezarei, care, ca și *"biata Venus"*, își are chinul ei cu Ieronim. Mai ales că acesta e și *"urător de femei"*. Pentru Cezara amorul este fericire, pentru Ieronim, dimpotrivă, moarte. *"Amorul este o nenorocire și fericirea ce mi-o oferi, venin"*. Dacă ea ar putea privi în jur cu ochii lui, ar vedea cu totul altfel *"această lume în care tu cauți și sperii a găsi ce nu-i în ea - fericirea"*. El n-ar putea-o iubi decât *"ca pe o stea din cer"*. Pe potrivea *"mândriei și răcelii"* sale. Pentru că Ieronim este alcătuit din alt aluat decât ceilalți muritori, care nu acționează decât din instinctul plăcerii, în jurul căruia *"se-nvârtește viața omenirii... Mîncare și reproducere, reproducere și mîncare!"* Îl îngrozește ideea de a cerși o sărutare, de a fi sclavul papucului ei, de a tremura

când își descoperă sânul *"care mâni va fi un cadavru"*, de a deveni o păpușă, de a se face comediantul răului care stăpânește lumea.

"Sâmburele vieții este egoismul și haina lui minciună. Nu sânt nici egoist, nici mincinos. (...) Dacă lumea ar trebui să piară și eu aș putea s-o scap printr-o minciună, eu n-aș spune-o, ci aș lăsa lumea să piară. De ce vrei tu să mă cobor de pe pedestal și să mă amestec cu mulțimea? Eu mă uit în sus, asemenea statuei lui Apoll... fii steaua cea din cer - rece și luminoasă! - ș-atunci ochii mei s-or uita etern la tine!"

Și fata de împărat îi va cere Luceafărului să coboare *"de pe pedestal"*, iar el îi *"urmează chemarea"* doar ca, la rândul-i, să-i ceară să-l urmeze (*"Și lumea ta o lasă"*). Ea însă nu schimbă viața pe nemurirea morții. Cele două sfere sunt incompatibile. Iubirea nu se poate împlini decât atunci când există reciprocitate în păreri. Or, el o vrea nemuritoare, stea, rece, iar ea îl vrea muritor, pasional, pământean. E ca deosebirea dintre amorul fizic și amorul sufletesc, spiritual, care, deși îl include pe primul, nu se reduce însă la el! De aici chinul dorinței (*"m-a prins un dor de moarte"*), *"visul de luceferi"*, speranța iubirii: speranța că el va coborî *"de pe pedestal"*, speranța că ea îi va fi mireasă *"veacuri multe"*, *"colo-n palate de mărgean"*.

Dar nu s-a observat că *"setea de repaos"*, *"întoarcerea în chaos"* pentru *"o oră de iubire"*, moartea însăși constituie o speranță atât de mare încât imposibilitatea realizării ei (*"moartea nu se poate"*) echivalează cu o adevărată tragedie. Nostalgia de a nu putea muri, e nostalgia de a nu putea iubi. *"O, de-aș putea iubi..."*, spune Toma Nour, personaj care face parte din aceeași

familie de spirite cu Ieronim, Dionis și Luceafărul. "*A nu iubi - mai cugetă el - nu-i nimica, a nu putea iubi e grozav*".

Aici e și cheia titlului romanului *Geniu pustiu*: geniu fără iubire, fără speranța iubirii. Pentru că asta înseamnă **a nu putea iubi**. Și acest lucru e totuna cu a muri fără speranță! Iar soluția pămîntească a speranței, a fericirii, este amorul. Și geniul știe asta. Știe că pentru el amorul înseamnă moarte, adică ceva ce nu poate să aibă. Și mai știe că va fi mereu singur și nefericit, căci fericirea înseamnă speranță în doi, împlinirea în același timp a amorului sufletesc și trupesc, a **amorului total**.

Luceafărul e nevoit, deci, să accepte fatalitatea: el este condamnat la nemurire, deși știe că lucrul cel mai minunat din univers este viața. Or, viața e totuna cu speranța iubirii și cu împlinirea ei, fără de care nu există acea călătorie în doi. Singura rațiune de a fi a iubirii este tocmai această reciprocitate, această unitate complementară a existenței. Un termen fără celălalt strică echilibrul. Iubirea trebuie reciproc împărtășită. E o comunicare cu dublu sens. Aceasta este condiția iubirii în aceeași sferă existențială. Iată de ce, în variantele berlineze ale **Luceafărului**, mai exact, în finalul basmului versificat **Fata-n grădina de aur**, Eminescu pune în gura Luceafărului, Zmeului trădat (căci fata de împărat se îndrăgostise de Florin), acest cumplit blestem:

*- Fiți fericiți, cu glasul stins a spus,
Atât de fericiți cât viața toată
Un chin s-aveți: de-a nu muri deodată.*

Într-adevăr, nu există chin mai mare pentru îndrăgostiți decât acela al despărțirii lor prin moartea

unuia. De aceea, pentru a-și păstra marea dragoste, ei preferă să moară împreună, ca în **Romeo și Julieta**, **Othello**, **Aida** și zeci și sute de alte mari iubiri, pe care lumea, "*comedia minciunii*", nu le îngăduie. Lumea vrea să fii cum este ea ("*mâncare și reproducere*"), nu acceptă un mod de existență deosebit de al ei, ca acela, de pildă, pe care îl visează Ieronim: "*Lasă-i să se mângâie în simțurile lor, lasă-i să se iubească, lasă-i să moară cum au trăit: eu voi trece nepăsător prin această viață, ca un exilat, ca un paria, ca un nebun!... numai nu ca ei*".

Iar dacă Ieronim este convertit până la urmă la dragostea Cezarei, iubirea lor nu se împlinește decât prin fuga din această lume, pe insula lui Euthanasius. Este calea de mijloc a acestei iubiri: Nici ea nu va deveni o stea, nici el nu se va coborî la condiția "*dobitocească a plăcerii*". Pe această cale, geniul acceptă "soluția" vieții, a împlinirii iubirii prin speranța ei.

Cezara este un model de felul cum se poate concretiza această idee. Am văzut că, inițial, opiniile viitorilor îndrăgostiți, Cezara și Ieronim, erau diferite. Cezara îi mărturisea că "*de la amorul tău atârnă fericirea vieții mele întregi*", iar Ieronim îi cerea să aibă milă de el "*căci dacă vreodată iubirea ar pătrunde în inima-mi, aș muri de amor. Tu nu mă-nțelege, numai simt că amorul și moartea mea vor fi foarte aproape una de alta*".

Iar faptele evoluează astfel: Ieronim îi scrie lui Euthanasius că n-o iubește, dar îi face portretul în schițe. Și iată că surprinde pe chipul ei ceea ce el simte în sine însuși: "*O rază de speranță în acea amabilă mâhnire a feței*". Mai mult, "*simt că din ce în ce schițele se familiarizează cu inima*". Se petrece, deci, ceea ce îi

răspunde unchiul său: "*O iubești, fătul meu, fără s-o știi*". Urmează duelul dintre Castelmare, contele care râvnea mâna Cezarei, și Ieronim. După ce Ieronim îl rănește, Cezara, aflând, îi scrie să fugă, căci viața îi este în primejdie, deși prin plecarea lui ea nu știe dacă va putea supraviețui nenorocirii: "*Ah! unde-i o speranță de care să mă țin?*"

Ieronim ajunge pe insula lui Euthanasius, care între timp murise, se contopise cu natura, reintegrându-se în ea, el însuși - "*doritorul de moarte*" - fiind natură. Cezara îl credea însă mort pe Ieronim, căci barca lui Francesco, cu care fugise, fusese găsită sfărâmată de țărături. În ziua în care trebuia să se serbeze cununia dintre tânăra fată și Castelmare, tatăl ei moare. Astfel Cezara evită căsătoria, intrând în doliu și retrăgându-se apoi la o mănăstire de călugărițe aflată pe malul mării. Aici își găsește liniștea. Într-o zi însă ajunge înot la niște stânci care se vedeau de pe țarm. Fără să știe, aici era insula lui Ieronim. Și cei doi îndrăgostiți, care, cât n-au fost împreună, s-au căutat tot timpul cu inima și gândul, care au sperat mereu că se vor revedea, care au pornit ca Venus și Adonis, se reîntâlnesc și încep aici, departe de lume, în sânul naturii, precum Adam și Eva, o existență edenică.

Speranța, deci, consubstanțială ființei lor, i-a făcut să se caute unul pe celălalt. Și astfel ea s-a împlinit prin iubire, așa cum iubirea a fost atinsă prin speranță.





Speranța naturii

"Fuga de lume" sau "fuga în lume", soluție sigură pentru ca speranța iubirii să se împlinească, trebuie asociată cu natura. Natura este sânul ocrotitor al iubirii. Ea poate fi identificată cu însăși speranța iubirii, de aceea îndrăgostiții o cheamă întotdeauna într-ajutor:

*- Hai în codrul cu verdeață
Und-izvoare plâng în vale,
Stânca stă să se prăvale
În prăpastia măreață.*

Sau:

*Vin' cu mine, rătăcește
Pe cărări cu cotituri
Unde noaptea se trezește
Glasul vechilor păduri.*

"Acolo-n ochi de pădure", iubirea e tăinuită, departe de lumea cea iscoditoare:

*Hai ș-om fugi în lume
Doar ni s-or pierde urmele
Și nu ne-or ști de nume.*

Sau:

*De mi-i da o sărutare,
Nime-n lume n-a s-o știe...*

Sau:

*Nu zi ba, de te-oi cuprinde,
Nime-n lume nu ne vede.*

Iubirea "în mijloc de codru", lângă "teiul nalt și vechi", este contopirea cu natura:

*Numai murmurul cel dulce
Din izvorul fermecat
Asurzește melancolic
A lor suflet îmbătat.*

Aici, singurătatea în doi, e fericirea însăși:

*E-un miros de tei în crânguri,
Dulce-i umbra de răchiți
Și suntem atât de singuri
Și atât de fericiți!*

Pe o "astfel de noapte bogată , / Cine pe ea n-ar da viața toată?"

Luna, "*dulcea lună*", care iese "*dintr-o rariște de fag*", e martorul constant al acestei mereu inițiatice contopiri, ținându-se după îndrăgostiți, care "*trec, se pierd în codri...*". "*Fuga în lume*" înseamnă deci "*fuga în natură*", adică regăsirea sensului primordial al iubirii. Care înseamnă, de fapt, identitatea **ab origine**, ca în mitologia populară, dintre natură și îndrăgostiți, cel mai adesea ei identificându-se cu florile, animalele sau arborii. La Eminescu simbolul acestei contopiri a iubirii cu natura este teiul. Suprema întruchipare a ideii se află în următoarele patru versuri, care alcătuiesc capodopera îndrăgostirii:

*Și dacă de cu ziuă se-ntâmplă să te văz
Desigur că la noapte un tei o să visez,
Iar dacă peste ziuă eu întâlnesc un tei
În somnu-mi toată noaptea te uiți în ochii mei.*

G. Călinescu credea că miezul gândirii eminesciene se află "*în primatul naturii și al corelatului ei uman, instinctul*".

Dar natura pentru Eminescu este mult mai mult, cum am văzut, ea este speranța lui pură, ea ține loc de iubită, ea este îndrăgostirea lui mereu trează, mereu vie, ea este perpetua lui întinerire:

*Codrule cu râuri line
Vreme trece, vreme vine
Tu din tânăr precum ești
Tot mereu întinerești.*

Ea inundă ființa poetului și cuvântul său. E totuna cu rostirea lui, totuna cu eternitatea lui. De la formele

incantatorii elementare, primare, până la cele sublimat-intelectuale, natura trăiește ca o revărsare continuă. Și numai tiparul gândirii îi oprește entropia. Ea este când un *Archaeus* cuminte, când unul dezlănțuit. Prezența ei atotstăpânitoare înseamnă prezența atotstăpânitoare a vieții și a corelatului ei, speranța. Căci ce-i viața, ce-i speranța, dacă nu o continuă căutare a naturii, o continuă nostalgie după sufletul ei, care se identifică mereu, obsesiv, cu "*valea natală*" (de la *Din străinătate* până la *Codru și salon*)? Ce-i viața, ce-i speranța, dacă nu dorința mioritică de a te contopi cu natura, acel "*mai am un singur dor*" al reântoarcerii de unde ai venit, în sânul naturii, la marginea mării, unde codrul e aproape, cerul senin, plin de luceferi și "*deasupra-mi teiul sfânt*"? Contopirea cu natura este suprema afirmare a lui *Archaeus*, a "*izvorului etern al vieții*", a speranței, este însă și "*povestea*" lui *Euthanasius*:

"Simt că măduva mea devine pământ, că sângele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă stâng. Și nu rămâne decât urciorul de lut, în care a ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pârâu; liane și flori de apă să înconjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățesc părul și earba cu firele lor... și-n palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, <<Soarele>>, viespi să-și zidească fagurii, cetatea lor de ceară. Râul curgând în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturei, dar să mă ferească de putrejune. Astfel cadavrul meu va

**sta ani întregi sub torentul curgător, ca un bătrân rege
din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fer-
mecată".**





"Sîmburul de ghindă" al Speranței

Ioan Slavici a scris despre Eminescu aceste cuvinte: *"N-am cunoscut om stăpânit ca dânsul de gândul unității naționale și de pornirea de a se da întreg pentru ridicarea neamului românesc"*.

Într-adevăr, marea speranță practică a lui Eminescu a fost legată de acest ideal al unității naționale prin care vedea întreaga ridicare viitoare a neamului românesc.

Toamna anului 1869. Eminescu se află la Viena. În paralel cu studiile și cursurile pe care le urmărește la Universitate, el desfășoară o intensă activitate politică, dublată, în laboratorul de creație, de o serie de poezii, articole și proiecte dramatice de un marcat suflu național. Elanul său patriotic stă sub semnul unei mari idei, **ideea unității naționale** sau, cum spune poetul, "unirea României", idee care se materializează în câteva puncte esențiale.

La ședința plenară a societății "România", din 9 decembrie 1869, Eminescu cere unirea celor două societăți ale studenților români din Viena, propunând în scris: *"Propun unire necondiționată : societățile să se declare de unite; minuțiositățile numelui și a statului să se desbată de societățile interunite. M. Eminescu"*. Unificarea are loc, după multe frământări, la 3 aprilie 1870, noua societate numindu-se "România jună".

Eminescu e conștient că numai această unitate constituie condiția împlinirii cu succes a celei de a doua mari propuneri a sa: organizarea unui *"Congres al studenților români academici de pretutindeni"*, care să se țină odată cu **Serbarea de la Putna**, acțiune de largă amploare, prilejuită de cei 400 de ani de la sfințirea mănăstirii lui Ștefan cel Mare, manifestarea având loc la 27/28 august 1871, deși ea trebuia să se desfășoare cu un an mai devreme, lucru împiedicat însă de izbucnirea războiului franco-prusac. Alături de Slavici, Eminescu se dovedește a fi sufletul și inspiratorul și al acestui eveniment. Iată ce-i mărturisește el colegului său Teodor Ștefanelli: *"Eminescu mi-a spus-o singur că el a clocit această idee și când l-am întrebat de ce aceasta și nu o spune ca să știe toți, nu numai cunoscuții săi cei mai de aproape, mi-a răspuns că nu ar fi recomandabil să știe guvernul austriac că Românii din România, adică supuși străini, au propus aranjarea acestei serbări, dar el (Eminescu) a sugerat ideea în mai multe părți, așa că nu se mai știe de la cine anume vine..."*.

Faptul este plauzibil dacă ne gândim că Eminescu se află în această perioadă sub urmărire, însuși procurorul general în afacerile de presă de la Pesta cerând deschiderea unor anchete și trimiterea în judecată a autorului articolului *Echilibrul* apărut în ziarul *Federațiunea*, la 4 și 11 mai 1870. Acest articol este

precedat de alte două articole-manifest ale lui Eminescu, apărute tot în **Federațiunea**, la 17 aprilie și 22 aprilie 1870, intitulate **Să facem un congres** și respectiv **În unire e tăria**. Tipărirea ca editoriale a acestor articole ale tânărului de 20 de ani dovedește marea importanță pe care conducerea ziarului le-o acorda în lupta politică pentru unitate națională. Pentru că atacul lui Eminescu din aceste articole este îndreptat împotriva dualismului austro-ungar, susținând ideea sfărâmării imperiului habsburgic și a eliberării Transilvaniei, împotriva nobililor unguri, care au răpit Transilvania *"fără consimțământul românilor"* și *"a căror vanitate îi făcea să creadă cum că în această țară ei vor putea magheariza până și pietrele"*.

"Și ce-au adus peste Transilvania cu scâlciatele lor idei?" - se întreabă Eminescu în **Geniu pustiu**, roman pe care îl scrie acum și pe care intenționează să-l publice tot în **Federațiunea**. Eminescu cere respectarea demnității naționale (*"nimicind pe vecinul tău, tu lovești în tine"*), fiind convins că *"în unire e tăria"*: *"Să ne grăbim dar a ne declara solidari cu națiunile nemulțumite ale Austriei; să pășim la o activitate comună cu ele..."*. În **Echilibrul** Eminescu încheie printr-un apel înflăcărat la egalitate, libertate și pace: *"Toate popoarele sânt setoase de viață proprie și numai din egala îndreptățire a tuturor se naște echilibrul. Atunci numele <<Austria>> va fi sinonim cu <<pace>> "*.

Despre acest episod al activității sale, Eminescu lasă posterității următoarea însemnare: *"În articolul Echilibrul, publicat în Federațiunea (nr. 38 și 39, mai 1870) am susținut autonomia Transilvaniei, fărâmare dualismului, a unei forme ce contrazice natura obiectivă*

a monarhiei, dreptul ce-l are fiecare popor de a-și determina voința prin legi și de-a avea un propriu organ pentru formularea acestor voințe, o legislatură. Acest articol a dat însă procurorului public din Pesta posibilitatea de-a mă cita la judecătoria de instrucțiune" (Ms. 2257, f. 231). Situația lui Eminescu este neclară multă vreme dacă la 11 februarie 1871 îi explică lui Negruzzi cauzele care l-au împiedicat să corespundă cu redactorul *Convorbirilor literare*, cauze "care de care mai minunate: pro primo: un proces, de presă, al cărui capăt nu sânt încă în stare de a-l prevedea!"

Este, așadar, perioada când se află în fierbere pregătirea *Serbării de la Putna* și a *Congresului studenților*, când Eminescu scrie faimoase *Apeluri*, prezentând evenimentul ca un "act produs de națiunea întreagă" și supunând dezbaterii publice ideea sa călăuzitoare, aceea a unității culturale ca bază a unității naționale (tema *Congresului*), când publică în *Convorbiri literare*, la 15 septembrie 1870, o *Notiță asupra proiectatei întâlniri la mormântul lui Ștefan cel Mare la Putna* ("*Generațiunea tânără are trebuință de o singură direcțiune spirituală și că încercarea de-a organiza viața viitorului va putea fi făcută de către junimea română cu ocaziunea foarte nimerită a serbării de la Putna*"), sau când, la 15 august 1871, publică în *Românul* o scrisoare deschisă, răspunzându-i lui D. Brătianu, care vorbise într-un articol despre însemnătatea evenimentului ("*Dacă o generațiune poate avea un merit - scrie tânărul animator - e acela de-a fi un credincios aginte al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care-l ocupă în lăntuirea timpurilor*")...

Laboratorul de creație al lui Eminescu reflectă toată această activitate politică intensă, cunoscând o fertilitate la fel de vie. În special proiectele sale dramatice conțin pagini de un vibrant patriotism, într-o inspirație de gândire unică până atunci la noi. Astfel, la o însemnată dezvoltare ajunge **Mira**, o tragedie istorică al cărei subiect e scos din viața lui Ștefăniță -Vodă al Moldovei. Ca și în **Epigonii**, apărută în **Convorbiri literare** la 15 august 1870, unde opune prezentului tulbure și întunecat, poezilor fără idealuri, creația înaintașilor care evocau "*Vremea lui Ștefan cel Mare, zimbrul sobru și regal*", și în **Mira** Eminescu opune "prezentului" fără idealuri, tânărului "epigon" Ștefăniță -Vodă, virtuțile străbune și îndeosebi pe Ștefan cel Mare. Fragmentele care se referă la acest fapt par scrise chiar în acele luni de febrilă pregătire a **Serbării de la Putna**. E vorba de dialogul dintre Ștefăniță și Arbore, fostul slujitor al lui Ștefan cel Mare, "*omul ce l-a văzut pe leul murind*". Întâi este invocată ideea de unire:

Ștefăniță

Moldova este mică .

Arbore

Moldova este mare!

*De unde Tisa mândră prin stâncile-i tresare
Pân-unde sparge valuri marea de țărmul său
E un popor... o limbă... un singur Dumnezeu.
Fă taurul Moldovei pe fruntea lui să poarte
Coarne trei... Și-n dușmani să ducă cruntă*

moarte!

Apoi prin Arbore, care "*e sufletul rămas încă pe pământ al lui Ștefan cel Mare*", vorbește însuși Domnul:

S-arat-un geniu palid, s-arată o stea dusă,
 E geniu Moldovei, acel cernit de dor,
 E steaua ce luminează pe țară și popor.
 Prin nouri sparți, prin umbra a oamenilor cari
 Frământă lumea-ntreagă în visele lor mari,
 Eu văd o stâncă albă, o stâncă de argint,
 Lucind prin veacuri negre, prin moarte mări lucind,
 Lucind peste morminte cu fața ei senină,
 Și văd că-n lumea asta fui umbra-i de lumină.
 Acea sublimă stâncă ce stă cu capu-n cer
 E-unirea României... E visul meu de fier
 Ce l-am visat o viață fără să-l pot ridica.
 Azi sufletu-mi înceată, se stinge viața mea,
 Azi sufletu-mi înceată și ochiul meu se stinge
 Dar las o moștenire ce-am scris-o cu-al meu sânge,
 Las României toate grozavul frumos vis
 Ca-n fruntea ei senină etern să steie scris!

Dar Ștefan cel Mare, el însuși, e prezent în tabloul
 dramatic *Povestea*, o adevărată **ars poetica**, respectiv o
 chintesență a concepției lui Eminescu despre
 întruchiparea istoriei în poveste, în poezie (*Poesis*, care
 e glasul poeziei, fiind definită "*Ca o speranță dulce, un
 dulce mesager*"). Ștefan cel Mare e un fel de Mag Călător:
 "*Zburam, un basmu palid, prin cerul înstelat...*" În
 această călătorie prin intermundii "*am văzut deodată
 din cer o stea fugind*":

Era o stea regală, un înger drag, plăpând,
 Cu sufletul în ceruri, cu corpul pe pământ.
 Și-am cunoscut atuncea că steaua cea de fală
 E steaua României, iubită și regală.

Ea este "*ca Spiritul Genezei de fericiri eterne*", fiind chemată de marele Domnitor să stea în fruntea poporului său:

*Tu fii ideea sântă a Daciei unite:
De unde sună marea pin stâncile cernite
Pân-unde Tisa mână undele reci și crețe
Peste câmpii mănoase, peste pustii mărețe,
De unde Nistrul curge în leagănu-i de-argint
Pân-unde Istrul plânge, ca taurul mugind,
Ideea reînviată a Ulpiei Traiane,
A Daciei bătrîne, a Daciei romane.
Fii îngerul de pază a națiunei, care
Se simte azi, cu tine, mai mândră și mai mare.
Regină coronată înveșmântată-n rază,
Fii îngerul Speranței, fii îngerul de pază...*

În Tabloul dramatic *Mureșanu*, Eminescu pune în replicile eroului său cuvinte la fel de vibrante, statornicindu-și poporul în "*planu-Eternității*":

*Trecut-au secolii negri, cu coasele de foc
Cosit-au generații... Națiunea stă pe loc!
Trecut-au Nordul rege, cu aripa-i de ger,
Românul stă în locu-i, ca muntele de fier!
Și-n planu-Eternității românii-s un popor
Cum e un soare numai prin mările de nor,
Cum e-un principiu numai în firele adânci.
Cum sunt în fundul mării tari creste de stânci.*

La 16 mai 1871, Eminescu îi scrie lui Iacob Negruzzi: "*Am compus un tablou dramatic, a cărui figură principală e : Andrei Mureșanu...*". În legătură cu această lucrare, Eminescu face și o adevărată profesiune de

credință: "Am scris-o într-un timp când sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, când nu eram rănit de îndoială. Lumea mi se prezenta armonioasă cum i se prezintă oricui ochiu visionar, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina înflorită a închipuirilor sale". Marele suflu patriotic e prezent și aici, implicit simbolul ghindei (pe care îl invocă și în scrisoarea deschisă către D. Brătianu din **Românul**):

În sâmburul de ghindă
E un stejar. - Cum dânsul din proprii rădăcine,
Din planul vieții sale ascuns în colțu-obscur
Își crește trunchiul aspru - așa, poporul meu,
În tine e puterea-ți, nălțarea-ți și pieirea-ți.
Eu cred că tot ce este menit de a fi mare
Să-și înăsprească trebuie superba rădăcină
Prin viscole turbate, prin arșiță și-ngheț.
Mai tare e-aceea stâncă ce a trecut martiră
Prin vijelii mai multe. Popoarele barbare
Ce-au cotropit românii sunt vijelii mărețe,
Turbate, mândre, aspre ca orice vijelie.
Dară și trecătoare ca ele. Iar stejarul
Poporului meu tare ridică ș-azi în vânturi
Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză.

Semnificativ - în privința viziunii asupra acestei creații dramatice de tinerețe - este și faptul că prima variantă se termină cu declamarea lui **Deșteaptă-te române**. Dar viziunea deșteptării și a unității "Românimei" străbate ca un fir roșu toată creația socială a poetului, publicistica sa, remarcabilă fiind îndeosebi activitatea de la **Timpul**, ziar din care a făcut tribuna idealurilor sale naționale, cât mai ales marile proiecte

dramatice din epoca Iași și epoca București, culminând cu *"Proiectele cu Mușatini"*, respectiv cu acel **Dodecameron dramatic** de ambiții shakespeariene. Eminescu venerează aici atmosfera ideală a anului 1400. Iată o însemnare luminătoare în acest sens: *"În suta a XV avanscena teatrului universal este ocupată de români. Românii sunt poporul cel mai însemnat al Europei. Ioan și Matei Corvin în Ardeal, Banat și Ungaria, Mircea și Vlad Dracul în Țara Românească, Alexandru cel Bun și Ștefan cel Mare în Moldova!!"* (Ms. 2257, f. 415).

În centrul **Dodecameronului**, columna de susținere a acestei **cupole mușatine** a Templului dramatic eminescian, se află, desigur, *"Ștefan cel Mare. El însuși"*. Marele domnitor, incomparabilul, pe care, cum zice Ureche, sursa cronicărească a lui Eminescu, "nimene din domni, nice mai nainte, nice după aceia, nu l-au agiuns", este un model pentru prezent și viitor și, deci, un model pentru ideea de unire. Dovadă că poetul îl ia martor în acest sens pe tot itinerarul vieții și creației sale, de la momentul Putna și pînă la acel memorabil 5 iunie 1883, când, prezent la Iași cu prilejul dezvelirii statuii lui Ștefan cel Mare, realizată de sculptorul francez Fremiet, citește la "Junimea", cu un efect național rar întâlnit în această societate, poezia **Doina**, creație mult trudită, unde invocarea idolului său: *"Ștefane, Măria Ta, / Tu la Putna nu mai sta"*, este făcută tocmai în ideea unității naționale, a *"mântuirii neamului"*, cum spune poetul.

Indiscutabil, această idee de unire, modelul ei, constituie pentru Eminescu *"sâmburul de ghindă"* al Speranței, la împlinirea căreia el și-a adus cu drept cuvânt o contribuție nepereche.



Speranța muncii

În mitologiile tradiționale, munca este înțeleasă ca act demiurgic, ca facere și creație. Lumea nu se naște din nimic, ci din haos, dintr-o materie primă de natură catastrofală care trebuie ordonată, organizată, armonizată: lumina e despărțită de întuneric, pământul de cer, totul fiind operă de selecție, operă de concepție și clasificare. La zidirea universului material se ajunge prin muncă fizică și intelectuală. Mai mult chiar, omul însuși, creația cea mai aleasă a universului, cea mai măiastră a naturii, este un rezultat al muncii. Desigur, istoria este în mare măsură transpunerea în viață a ideilor despre muncă din fantezia oamenilor. Sunt muncile lui Hercule, e truda milenară a sisifilor anonimi... Istoria ne apare astfel ca un act al demiurgiei colective, iar civilizația ca supremul gest creator al umanității. Munca este un neprețuit dar al omului, cu care își poate concretiza speranțele, cele mai îndrăznețe visuri. Ea a

făcut din om un cuceritor al lumii, un explorator și, ceea ce este mai important, un **artist**.

Eminescu este un astfel de om. Un astfel de artist de... geniu. Pe el munca l-a făcut. Dovadă că Eminescu nu credea decât în muncă, era, cum s-ar spune, un "*romantic*". Pentru că nu credea în nimic altceva:

*Eu nu cred nici în Iehova,
Nici în Buddha - Sakya-Muni,
Nici în viață , nici în moarte,
Nici în stingere ca unii.*

Truda titanică pe manuscrisele sale este cea mai fidelă oglindă a singurei credințe pe care a avut-o Eminescu. Iar faptul că el și-a păstrat aceste manuscrise, faptul că a făcut din ele niște manuscrise ale speranței constituie chiar argumentul suprem că însăși munca a fost pentru el o speranță. A crezut și a sperat în muncă sau, altfel spus, a sperat că munca sa nu-i deșartă , că nu se va risipi, că va fi folositoare oamenilor. Imaginea truditorului, vizibilă pe manuscrisele sale, pe care, nu o dată , cum se poate deduce din scrisul de pe unele file, adormea, este o prezență constantă în creația sa. Poetul, stând la masa lui de brad, înconjurat de cărți și hârtii cocoloșite, trudind pe cuvânt, uneori zile și nopți fără somn, ca, în sfârșit, "*cu gene ostenite*" să-i cadă capul pe masă, frânt de oboseală, e o imagine ce poate fi întâlnită la tot pasul în scrierile sale, în special în poezie și proză.

Iată , de pildă , o primă imagine a camerei de lucru și de existență a lui Toma Nour:

"Locuia într-o cameră naltă , spațioasă și goală. În colțurile tavanului paiangenii își esersau pacifica și

tăcuta lor industrie, într-un colț al casei, la pământ, dormeau una peste alta vreo câteva sute de cărți, visând fiecare din ele ceea ce coprindea, în alt colț al casei un pat de lemn c-o saltea de paie, c-o plapumă roșie și-naintea patului o masă murdară, cu suprafața ilustrată de litere mari latine și gotice ieșite de sub briceagul vreunui ștregar de copil. Pe masă hârtii, versuri, ziare rupte și întregi, broșuri efemere ce se împart gratis, în fine, totul un abracadabra fără înțeles și fără scop".

Pasajul trece în **Sărmanul Dionis**, sub forma:

"El intră într-o cameră naltă, spațioasă și goală. Păreții erau negri de șiroaiele de ploaie ce curgeau prin pod și un mucegai verde se prinsese de var; cercevelele ferestrelor se curmau sub presiunea zidurilor vechi și gratiile erau rupte, numai rădăcinile lor ruginite se iveau în lemnul putred. În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorâte paiangeni își esercitau tăcuta și pacinica lor industrie; într-un colț al casei, la pământ dormeau una peste alta vo câteva sute de cărți vechi, multe din ele grecești, pline de învățătură bizantină; în alt colț, un pat, adecă câteva scânduri pe doi căpriori, acoperite c-un mindir de paie și c-o plapomă roșie. Înaintea patului o masă murdară, al cărei lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine și gotice; pe ea hârtii, versuri, ziare rupte, broșuri efemere din câte se-mpart gratis, în fine, o neordine într-adevăr păgânească".

Și mai departe:

"Așa era elementul său. O lume întreagă de închipuiri umoristice îi umplea creierii, care mai de care

mai bizară și mai cu neputință . El băga de samă că gândurile lui adesea se transformau în șiruri ritmice, în vorbe rimate, și atunci nu mai rezista de-a le scrie pe hârtie... mai ales garafa goală era în stare de a-l umplea de cugetări melancolice...

*Ah! garafa pântecoasă doar de sfeșnic mai e bună
Și mucoasa lumânare sfârâind săul și-l arde
Și-n această sărăcie te inspiră, cântă barde -
Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut
de-o lună ..."*

Și **Cugetările sărmanului Dionis** prind viață, melancolia lui, prin munca scrisului, se transformă în speranță . Această urmă infraestetică este foarte prețioasă, pentru că Eminescu ne-a dezvăluit ceva esențial din intimitatea creației sale. Poezia **Cugetările sărmanului Dionis** se încheie cu o concluzie: "**Poezie - sărăcie!**" În gândirea sa politică de mai târziu, din publicistica de la **Timpul**, în special, Eminescu va opune sărăcia - muncii, cum vom vedea. Dar iată că aici, prin munca specifică creației artistice, sărăcia devine inspirație, iar inspirația, bogăție, adică poezie, rodul propriu-zis al acestei munci.

Prin creație, deci prin muncă , ceea ce la Eminescu înseamnă **facere**, un cuvânt care apare frecvent în scrierile sale, ca și **desfacere**, de altfel, alcătuind un proces dialectic, fiecare având rol recesiv, de regulă **facerea** născându-se din **desfacere**, ca un nod din mai multe fire, poetul uită de existența sa, de sine, de lume, lucru pe care îl observă și "**iubita de la Ipotești**":

- Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte?

Dar cel mai adesea "*căderea pe gânduri*", în așteptarea iubitei, se petrece în **singurătate**:

*Cu perdelele lăsate
Șed la masa mea de brad,
Focul pâlpâie în sobă
Iară eu pe gânduri cad.*

Și gândurile ce-i trec prin minte, ca stoluri, stoluri, dulci iluzii, amintiri, instaurează starea de melancolie, se transformă în vers, sau, cum spune poetul, "*se face vers*". Deci, din "*nimic*", din "*iluzie*", din așteptare, din "*genune*", apare starea creației sau **transa poetică**, apoi apar sclipirea, "*punctul mișcător*", inspirația, și totul devine **facere**, zidire a lucrurilor, cosmogonie.

Iată povestea muncii, geneza creației sau **infraestetica** ei. Dar geneza lumii, povestea creației universului nu este la fel? Ne-o spune Eminescu însuși în **Scrisoarea I**, care, evident, începe cu "începutul" muncii lui: poetul ne introduce într-o astfel de stare, de atmosferă melancolică, un fel de prolog fix care, atunci când apare în descrierea sa, trebuie să ne așteptăm să urmeze procesul **facerii**. Și apoi, ca în mitologiile tradiționale, apare ideea de muncă a universului, de naștere a lui Archaeus, a punctului mișcător, atotvieșuitor, care întâi "*din chaos face mumă, iară el devine Tatăl*", după care urmează opera de selecție și clasificare, lumea, luna, soarele, stihiiile... toate "*coloniile de lumi*", care,

izvorând din infinit, prind viață , atrase fiind de un dor nemărginit:

*La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă ,
Pe când totul era lipsă de viață și voință,
Când nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns...
Când pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă ?
N-a fost lume pricepută și nici minte s-o priceapă ,
Căci era un întuneric ca o mare fără-o rază ,
Dar nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază .
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface,
Și în sine împăcată stăpânea eterna pace!
Dar deodată-un punct se mișcă... cel întâi și singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...
Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii...
De-atunci negura eternă se desface în fășii,
De atunci răsare lumea, lună , soare și stihii...
De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Și în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.*

a) Masa de brad

Dar mărturii despre această facere (muncă) neobișnuită , asociată cu o viață interioară și o existență la fel de neobișnuite, ne-au lăsat și contemporanii lui Eminescu. Iată , de pildă , cum descrie Ștefan Cacovean "atmosfera de lucru" din camera poetului aflată în locuința lui Pascaly (e vorba așadar de toamna anului

1868, cînd Eminescu era angajat la Teatrul Național ca sufleur și copist, la recomandarea marelui actor):

"Odaia lui Eminescu, numai cu o fereastră mică, era în lățime cam de 4 pași, în lungime cam de 5 pași. Cum intrai din coridor în odaie, în față cu ușa, în fund, era fereastra. Intrînd pe ușă, de-a stînga în colțul odăii era un cuptoraș făcut din cărămizi. De două palme de la cuptoraș, de-a lungul păretelui din stînga, o canapea mică, care servea de pat; în el dormea cu picioarele la foc, fără alt așternut. Canapeaua fusese odinioară roșie, dar acum de tot decolorată. Înaintea canapelei era o masă mică de brad, iar lângă masă, de cealaltă parte, un scaun de brad, nevăpsit ca și masa. Acesta era tot mobilierul din odaie. Cărțile și le ținea întinse pe jos, de la fereastră pînă lângă masă, pe padiment. Vor fi fost pînă la 200 de volume, mai cu seamă cărți vechi, nemțești cea mai mare parte. Pe masă erau tot felul de hîrtulii scrise și nescrise. O mașină mică de tinichea de făcut cafea turcească - ici cafea, colo zahăr pulverizat, de lipsă pentru cafeaua cu caimac, caiete și cărți și alte multe și mărunte, toate în disordinea cea mai frumoasă"

La Viena, "atmosfera de lucru" este completată de Ieronim Barițiu, pe care Eminescu îl cunoscuse la Sibiu, cu prilejul turneului pe care îl făcuse cu trupa Pascaly, cu un element nou:

"... Atmosfera în locuința lui Eminescu era infernală, căci lui îi plăcea prea mult cafeaua neagră, și cînd lucra, mașina funcționa fără întrerupere. Mirosul cafelii, al spirtului de la mașină, împreună cu fumul tutunului, care umplea casa cu o ceață de nu puteai vedea obiectele cele mai aproape din casă, îl alunga pe fiecare curînd de la Eminescu..."

Dacă gustul cafelii îl descoperise de mult, cel al țigării îl descoperea acum. Cei doi "martori" ai muncii lui îl vor însoți mereu. Așa cum spune și Ștefanelli, înainte

de a se apuca de lucru Eminescu aprindea "spirtul de la mașina de cafea și-și făcea o cafea neagră cu caimac pe care o sorbea cu mare gust, fumând ne-nterupt..." Dar imaginea neobișnuită a felului de muncă și existență al lui Eminescu ne-o fixează cu exactitate Slavici:

"Pentru el nu exista deosebirea, pe care o facem noi ceilalți, între ziua și noapte, ba una din slăbiciunile lui era să profite de liniștea nopților, și sunt foarte multe nopțile, pe care eu, om altfel pașnic, le-am petrecut cu dânsul fie plimbându-ne pe străzile liniștite, fie stând la **masa de brad** și luând câte o sorbitură din cafeaua scursă de la mașina lui. Nu mai ajungea nimeni să-i dereticească și să-i măture prin casă, nici să-i perie hainele ori să-i curețe ghetetele. Răpus de oboseală, el dormia adeseori îmbrăcat și hainele i se jerpeliau, iar albiturarea premenită și velănța i se făcea cocoloș. Barba și-o uita nerasă și fiindcă-l supărau țepii ei, lua bricagul și, perdut în gânduri ori adâncit în lectură, și-o scotea fir cu fir, încât îi rămânea pete-pete-n față. Când nu mai putea s-o ducă așa, schimba locuința, își cumpăra haine și albituri noi, se rădea și iar se simțea bine".

Neorânduiala era însă exterioară, pretext pentru ordinea interioară, căci el se "simțea bine" numai când era "perdut în gânduri ori adâncit în lectură".

Cum citea Eminescu? Ne-o spune același Slavici:

"El citea, înainte de toate, mult și cu o repeziciune uimitoare, nu vorbă cu vorbă, ci cuprinzând cu privirea fraze întregi. Era deci în curent și cu publicațiunile nouă, și cu cărțile vechi ce se găseau pe la anticari. În același timp ținea să citească-n tihnă și nu se ducea pe la bibliotecile publice..."

La aceste metode de lectură, se adăuga și memoria sa proverbială, care i-a uimit adesea pe contemporani, inclusiv pe Maiorescu: personalitatea lui Eminescu se

baza pe "o covârșitoare inteligență , ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai putea scăpa (nici chiar în epoca alienației declarate)".

Geneza creației, munca pe manuscrise, laboratorul de lucru erau pentru Eminescu o taină :

"O particularitate a lui Eminescu - mărturisește Ștefanelli - era că nu spunea nimănui ce scrie, și dacă scrisese ceva, nu arăta nici colegilor săi din cameră ce a scris, ci încuia manuscriptul. Astfel **Sărmanul Dionis** și toate poeziile publicate în **Convorbiri** (...) noi le cunoșteam abia după ce ajungea această revistă în mâinile noastre".

Dar discreția totală pe care o păstra cu privire la munca sa intimă, o prelungea și după ce o făcea cunoscută, publică:

"Și precum nu spunea nimănui ce scrie, așa nu-i plăcea să discuteze cineva cu dânsul despre scrierile sale publicate. În astfel de cazuri el da din umeri și zicea: *lasă -mă în pace, îți place, bine, nu-ți place, treaba ta!*"

b) Golgota exigenței

Există în toate acestea un reflex care trădează marea sa exigență față de tot ce scria. Și dacă la început, când își trimitea poeziile la **Convorbiri literare**, e lesne de înțeles de ce le însoțea de rânduri ca acestea: "*Bune - simt că nu sunt; poate însă să nu fie cu desăvârșire rele. Ștergeți ce vi se va părea bun de șters...*", în anii maturității însă , când poetul era afirmat, adevăratul său punct de vedere se arată cu o hotărâre de granit, ca în această scrisoare adresată în februarie 1878 aceluiași Negruzzi: "*Deci trimit această coală de versuri, făcând trei rugăminți cât se poate de stăruitoare, a căror*

împlinire voi privi-o totdeauna ca un deosebit semn de prietăşug. I) Să nu se schimbe o iotă din ceea ce am scris, căci îndată ce ies tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greşelilor mă priveşte pe mine; II) să se tipărească tuspătru deodată; III) să nu aibă în marginea putinţii nici o greşală de tipar".

De altfel, Eminescu îi mărturisea lui Ş. Cacovean, după câţiva ani de la debut: "A ieşi în publicitate nu-i glumă. Mai de multe ori îmi pare rău c-am publicat ceea ce am publicat. (...) Trebuie să cumpăneşti de-o sută de ori o scriere până o dai publicităţii".

Această exigenţă va fi crucea pe care o va duce pe golgota muncii toată viaţa, până la capătul ei, aşa cum dovedesc imaginile pe care le avem despre ultimele roade ale creaţiei sale: *Kamadeva*, culeasă dintre versurile scrise "pe bucăţi de hârtie proastă, mototolită", pe care Harieta i le dăduse lui A. C. Cuza în primăvara lui 1887, când Eminescu se restabilise întrucâtva; şi *Lais*, piesa pe care a amânat de câteva ori să o citească la "Junimea" până ce nu a revăzut-o şi corijat-o, până nu a avut curajul s-o prezinte ("C-o scriere necompletă şi încă plină de neajunsuri şi erori, nu cutez").

Dar această golgotă culminează cu perioada de la *Timpul*, când, din plăcere, din regim interior, munca se transformă încet-încet în suferinţă, "masturbaţie intelectuală", blestem ("Aştept telegramele Havas, ca să scriu iar, să scriu de meserie, scrie-mi-ar numele pe mormânt şi n-aş mai fi ajuns să trăiesc!"), coşmar, extenuare totală, măcinare psihică şi fizică iremediabilă: "Într-o zi - îşi aminteşte Vlahuţă - m-am dus la tipografie să-l iau ca să mâncăm împreună. L-am găsit făcând corecturi. Era obosit la faţă". Eminescu îi mărturiseşte că ar avea nevoie de

odihnă, că ar pleca undeva la țară măcar pentru două săptămîni. Și tot el îi zicea: "Dar unde să mă duc? Cu ce să mă duc? Pe cine să las în locul meu?" Era la sfârșitul lui mai 1883. "După o săptămână gazetele anunțau că Eminescu a înnebunit".

c) La "Timpul"

Însă imaginea sisifică a **muncitorului** Eminescu, a celui care făcea de toate, ținând în spate întreaga revistă, care uita să mănânce până ce, seara, nu vedea rotativa cu paginile lucrate de el pusă în mișcare, nu trebuie s-o umbrească pe aceea a adevăratului profesionist, a **muncitorului intelectual**, cum ar fi spus Camil Petrescu, a celui care nu publica un rând pînă când nu se documenta în amănunțime și pînă când nu era mulțumit de articolul său de la primul pînă la ultimul cuvânt. Imaginea acestui gazetar model este revelantă prin această mărturie a lui Slavici:

*"... Ca scriitor Eminescu strica multă hârtie, căci făcea multe corecturi mai ales în ceea ce privea alegerea vorbelor și ținea să dea la tipografie manuscript curat și citeț. Articolele pentru **Timpul**, le scria de obicei acasă, le cetia cu glas tare, apoi le rescia. Mai nainte apoi de a le da la tipar i le cetia cuiva și, dacă nu era mulțumit cu ele, le prescria din nou. Împrejurul mesei lui de scris era deci mereu plin de hârtii rupte..."*

Munca de la **Timpul** a avut și perioade fericite, pe care, peste ani, în 1899, Caragiale le va evoca într-o scrisoare către Scipione Bădescu: "Ne-am fi întinerit unul pe altul cu aproape un sfert de veac, prin reconstituirea acelor scumpe timpuri trecute de la **Timpul** - când strălucea pe scena tineretului bucureștean celebrul trio Eminescu-Bădescu-

Caragiale -, cînd gîndeam, speram și rîdeam împreună, așa de mult..."

De fapt, celebrul trio era Eminescu-Slavici-Caragiale. De la cel de al doilea avem cele mai exacte mărturii privind **munca intelectuală** impusă de Eminescu în redacția **Timpului**. De pildă, el le cerea colegilor săi, mai ales după ce îl adusesese pe Caragiale aici, ca atunci când veneau la redacție (programul începea la ora 7), să aibă "*fiecare în buzunar manuscript curat și citeț, căci Eminescu mai era, pe lângă toate celelalte, și de părerea că slova proastă strică efectul*". Apoi Eminescu și Caragiale "*țineau amîndoi să-și cetească împreună scrisa mai nainte de a fi dat manuscriptul la tipar. Lucrul acesta era foarte cuminte, ei însă nu se mărgineau să cetească, ci începeau să-și discute mai întîiu asupra limbii, apoi asupra cugetărilor...*" și, cu lux de amănunte, Slavici ne introduce în laboratorul de creație de la **Timpul**, care nu era, de fapt, decât laboratorul de creație al lui Eminescu transferat aici și adaptat la nevoile ziarului.

Memorabile sunt, de asemenea, lecțiile de filosofie pe care Eminescu i le dădea lui Caragiale, la provocările acestuia ("*Kant al dumatile e un moftangiu*"), motiv pentru care poetul începuse să-i spună "*cinicul Caragiale*", la care "*cinicul*" îi răspundea că e păcat să se spetească pentru o cauză pierdută și pentru un partid "*pe dric*". La un moment dat, în iunie 1881, Caragiale, saturat, a părăsit ziarul, dar Eminescu a continuat "*să se spetească*", a continuat să spere ("*gîndeam, speram și rîdeam împreună, așa de mult*"). Ecoul acestei năzuințe se află într-o epistolă a lui Creangă, care îi scria din când în când lui "*bădia Mihai*" cu vorbe înmuiate în parfumul sufletului său curat: "*Tu te cerți cu politicienii prin Timpul, ce-ai pățit de te-ai făcut așa războinic?*"

Într-adevăr, Eminescu a fost cel mai "războinic" ziarist al timpului în care a trăit, fapt recunoscut în primul rând de adversarii lui direcți. Dar "războinic" în sens de creator în slujba țării: el a vrut să transfere laboratorul său de creație, prin coloanele de la **Timpul**, în laboratorul de creație al României, pentru că în centrul acestuia se afla munca. Iar în muncă el vedea progresul țării. Eminescu, un om atât de sărac materialicește, era cel mai mare adversar al sărăciei, al speculei, al lenei, al mizeriei, al înapoierii culturale, al ignoranței în general. Eminescu, un om atât de bogat sufletește, vedea în muncă singura cale de emancipare a omului, a unui stat:

"Materia vieții de stat e munca, scopul muncii bunul trai, averea - deci acestea sunt esențiale. De aceea se și vede care e răul cel mare: sărăcia.

Sărăcia e izvorul a aproape tuturor relelor din lume: boala, darul beției, furtișagul, zavistuirea bunurilor altuia, traiul rău în familie, lipsa de credință, răutatea, aproape toate sunt câștigate sau prin sărăcie proprie, sau atavistic prin sărăcia strămoșilor...

Calitățile morale ale unui popor atârnă - abstrăgând de climă și de rasă - de la starea sa economică. Blîndețea caracteristică poporului românesc dovedește că în trecut el a trăit economicește mulțumit, c-a avut ce-i trebuia.

Deci condiția civilizației statului este civilizația economică. A introduce formele unei civilizații străine, fără ca să existe corelativul ei economic, e curat muncă zadarnică".

Pozitivismul lui Eminescu se vede, aşadar, cel mai bine din concepţia sa asupra muncii. Toată filosofia practică, gândirea politică, antiliberalismul, xenofobia şi toate celelalte atitudini eminesciene se explică prin viziunea sa asupra muncii. Eminescu îşi întemeia gândirea practică pe economie politică, fiind un bun cunoscător în domeniu. Punctul de vedere economic prevalează în publicistica sa, **pozitiv** pentru Eminescu fiind echivalent cu **productiv**. Țăranul era pentru el singura pătură pozitivă, pentru că producea, pentru că muncea. Ca atare, *"toate dările în linia din urmă se percep din punga țăranului de vreme ce el formează singura clasă productivă în România"*. Deci, celelalte pături erau *"superpuse"* şi neproductive, prin urmare negative, frânând progresul social.

Eminescu îşi sprijină, aşadar, argumentele economice pe criteriul muncii. Fără muncă nu poate exista speranţă, nu poate exista libertate: *"Asta am dori să intre odată în convingerea oricărui; trebuie ca cetăţeanul să vadă că fără muncă şi fără capitalizarea ei, adică fără economie, nu există nici libertate"*. A munci înseamnă deci a spera. Acest punct de vedere vitalist se vede şi din concepţia lui Eminescu asupra muncii fizice şi muncii intelectuale şi respectiv asupra corelaţiei dintre ele:

"Iasă cineva pe uliţă sau pe câmp, şi va vedea îndată ce e. Colo unul vinde, altul cumpără, unul croieşte, altul coase, un al treilea bate fierul până-i cald, la câmp se ară, se seamănă, se secără, colo se meliţă cânepa, ţes, tund oi, şi numai în zi de sărbătoare stau mâinile şi lucrează creierul. Atunci se foloseşte omul de prisosul liber al unei vieţi de muncă, merge la biserică,

după aceea la horă - în sfârșit, săptămâna toată e a stomahului, sărbătoarea e a creierului și a inimei".

Esențial însă rămâne calitatea muncii, care apare prin saltul industrial:

"Calitatea muncii industriale e alta. Un zugrav face o icoană bună, o vinde și trăiește cu-ndestulare zece ani de pe dânsa, un tăietor de lemne muncește zi cu zi, și abia-și ține zilele de azi pe mâne. Și apoi ce deosebire între muncă și muncă! Unul muncește ușor și cu plăcere sufletească și câștigă mult, celălalt muncește din greu și câștigă puțin. Este vreo asemănare între unul și celălalt?"

Deși sufletește Eminescu era de partea statului patriarhal țărănesc, pe care îl vedea mai apropiat de natură, ca esență a ființei, pe care îl vedea pur, neatins de racilele statului capitalist, atât de vehement combătute în articolele sale și în poezia socială, totuși el intuia viitorul României, optând lucid în favoarea sensului real al evoluției istorice:

"O nație care produce grâu poate trăi foarte bine, nu zicem ba, dar niciodată nu va putea să-și îngăduie luxul națiilor industriale înaintate.

Năpărat că nu trebuie să rămânem popor agricol, ci trebuie să devenim și noi nație industrială, măcar pentru trebuințele noastre..."

În fine, în *Studiu asupra situației*, Iubitorul de muncă avea premoniția demagogiei comuniste: *"Încheiem aceste șiruri aducând cetățenilor aminte că nu există nici libertate, nici cultură fără muncă. Cine crede că prin profesarea unei serii de fraze a înlocuit munca, deci libertatea și cultura, acela se prenumără fără s-o știe între paraziții societății omenești, între*

aceaia cari trăiesc pe pământ spre blestemul, ruina și demoralizarea poporului lor^u.





Experiența dramaturgului

Dacă opera lui Eminescu stă sub tensiunea unui raport de recesivitate între termenii centrali **speranță-desperare**, cu derivații lor, optimism-pesimism, a fi - a nu fi, bine-rău, trecut-prezent, viață-moarte, înger-demon, muritor-nemuritor, ființă-umbră, suflet-natură, individ-geniu, rațiune-instinct, românesc-neromânesc, morală-artă, adevăr-minciună, facere-desfacere, cosmogonie-eschatologie, somn-trezie, vis-realitate, muncă-sărăcie, materie-spirit, iubire-păcat, fericire-suferință etc., acest lucru se datorează, indiscutabil, într-o măsură definitorie, experienței dramaturgului, activității teatrale a lui Eminescu.

Această activitate acoperă aproape întreaga sa existență, începând cu anii de gimnaziu de la Cernăuți, când pe la 10-11 ani, în odaia din podul casei antreprenorului de birji Nicolae Țițec, unde locuia, juca teatru cu un coleg - farse de August von Kotzebue, și până în 1888,

când într-o zi frumoasă de toamnă, a mers, împreună cu Nicolae Petrașcu, unul din mulții săi biografi, la Maiorescu acasă, unde se ținea cenaclul Junimii, și a citit "*cu vocea sa limpede*", spre minunarea asistenței ("În ochii d-nei Maiorescu, scrie N. Petrașcu; *văzui o lacrimă; părea că asistăm la reînvierea unei ființe scumpe tuturor și ne priveam mișcați unii pe alții*"), piesa **Laïs**, o traducere după **Le joueur de flûte** de Émile Augier, la care trudise mult în acel an.

Este aproape imposibil să înțelegem cu adevărat creația lui Eminescu dacă nu ținem seama că la temelia genezei ei se află experiența lui teatrală, adică îndelungată sa activitate de sufleur, copist, actor, traducător, critic și teoretician de teatru, și mai ales constanta preocupare dramatică, plină de proiecte ambițioase, de proporții shakespeariene, din care ne-au rămas mii de versuri și câteva piese aproape terminate, care ne dau o imagine clară despre ceea ce ar fi putut fi Templul teatrului eminescian dacă autorul lui ar fi avut răgazul să-l termine. Dar important este că Eminescu a pus temelia și a înălțat coloanele sau schelele necesare îndrăznețelor sale construcții dramatice. Aceasta demonstrează vocația sa dramaturgică. Iar, pe de altă parte, "trădează" filonul adânc sau firul roșu al operei lui Eminescu, teatrul fiind catalizatorul Templului său liric, izvorul care a alimentat fluviul nepereche al creației sale poetice. Perpessicius și Călinescu, în primul rând, au arătat câte poezii sau poeme de largă respirație, cum este **Memento mori**, de pildă, își au geneza în opera dramatică și câte poezii postume s-au "descoperit" în ea. Iată de ce cunoașterea teatrului lui Eminescu constituie "piatra de încercare" a înțelegerii întregii sale creații, a

poeziilor postume îndeosebi, dar și a relevării dintr-un alt unghi al antumelor, a înțelegerii poeziei și a publicisticii sale, încărcate de sugestii și urme ale experienței teatrale.

Indiscutabil, așa cum arăta Ibrăileanu, teatrul, dramaticul, constituie treapta cea mai înaltă de împlinire a vocației unui creator. Iar din punctul nostru de vedere, **dramaticul este expresia concentrată a speranței**, a revelării ei în urma conflictului dintre optimismul înnăscut al ființei și pesimismul dobândit al existenței, dintre termenii ecuației de recesivitate menționați. Rezultatul acestei lupte dintre "interior" și "exterior" este creația, Opera. Ea este însăși confirmarea sensului pozitiv al lumii, ea afirmă viața și nu în ultimul rând faptul că ceea ce creează omul nu-i zădărnice, dovadă grija lui Eminescu pentru manuscrisele sale, pentru urmele - în special cele dramatice, nevalorificate de fel în timpul vieții - cu care voia să se înfățișeze în fața eternității.

În ciuda, deci, a pesimismului dominant, de "împrumut", din creația lui Eminescu, triumfătoare rămâne, prin mișcarea ei recesivă, speranța, adică factorul consubstanțial ființei umane și care trăiește în operă prin forma ei vie, durabilă! Așa cum existența peste veacuri a piesei **Hamlet** dă răspuns afirmativ îndoielii shakespeariene: **A fi sau a nu fi**, tot astfel existența unei proze precum **Contrapagină** dă același răspuns optimist (sau este o confirmare a vieții) îndoielii eminesciene: **A mai spera sau a mai despera**. De altfel, însuși Eminescu spune în acest text de tinerețe, scris în perioada când era sufleur de teatru, că **lumea are datoria a mai sta la îndoială**, or atâta timp cât ea mai poate spera

sau despara înseamnă că nu-i totul pierdut, că șansa reală de a fi există. Eminescu imaginează aici, cum am mai arătat în alt context, tocmai conflictul de care vorbeam sub forma unui inedit spectacol existențial, dramatismul rezultând din simpla "caracterizare" a celor doi protagoniști ai "piesei":

"Cocheta damă: Lumea - are un stabiliment de facto - și litografie în care fabrică pe fiecare zi mii și mii de bilete à la minute, cum s-ar zice, care au pe-o parte un nume oarecare dictat anume de Signora Lume - sub nume însă Monsigneurul culegător de tipografie Destin are insolență a pune ce vrea Domnia-sa, ce-i plesnește prin cap Domniei sale, nu ce i se dictează:

Așa d.e. doamna Lume dictează: Ms. Destin scrie:

*D-nu Petrică Moft
farsor en gros et en detail
Costea Urlă
cu minavetul*

*Tache Caraghiozlăc
comedianț*

*Petrică Compte Moft
om politic
Constantin Urlatorianu
poète et grand
homme de lettres
Constantin Caraggio
artist dramatique*

.....
Astfel d.e. s-a-ntâmplat ca doamna Lume să dicteze M.E. feuilletoniste ennuyant și d. Destin să scrie: M.E. sufleur de teatru".

Demn de reținut este mai ales faptul că pe reversul acestor bilete sunt scrise lucruri indescifrabile și că valoarea internă a unui bilet nu poate fi cunoscută decât atunci când el iese din circulație dar că "până la expirare, biletul are dreptul și lumea cealaltă are datoria de a mai sta la îndoială, a mai spera sau a mai despera".

Acum apare și un al treilea personaj "care are pretențiunea că nu se înșală în aprecierea sa. Această individualitate se numește Gura lumei. Diferența caracteristică, specifică și esențială, între Lume și Gura lumei e frapantă:

*lumea în genere e bună, gura lumei rea
lumea e dreaptă, gura lumei nedreaptă
lumea e eternă aceeași, gura lumei pe fiecare zi alta".*

În alt plan "diferența dintre lume și gura ei e aceea dintre conștiință și vorbă - între fond și formă - între materia eternă și corpul trecător". Totul ar fi cum ar fi dacă n-ar interveni Ms. Destin:

"Se-ntâmplă însă că domnul Destin în loc de-a interpreta dicteul d-nei Lumi în bine, îl interpretează în rău, d.e.:

<i>Lumea</i>	<i>Destin</i>
<i>L. Schubert</i>	<i>L. Schubert</i>
<i>Compozitor de geniu</i>	<i>muritor de foame la Viena</i>
.....	
<i>Torquato Tasso</i>	<i>Torquato Tasso</i>
<i>Epic de geniu</i>	<i>Idiot</i>

Așadar, dacă "mașinile din tipografia d-nei Lumi sunt eterne; ele se numesc și legi", în schimb, "curioasele combinații ale d-lui culegător Destin se numesc: împregiurări". Este evident acum că "ceea ce dictează doamna Lume e sigur ca fondul și ca absolutul, ceea ce scrie d. Destin e relativ, e forma acelui fond, acelei materii".

Datele problemei fiind astfel puse, "M.E." face o adresă către doamna Lume și domnul Public (cum i se mai spune Gurii lumii sau Opiniei publice) în care le cere un răvaș de drum pentru a cutreiera întinsul lor Imperiu:

"Signora sau Signore,

Nu pot și nu voi a nega că influența ce esersași asupra mea e mare, ba încă nu vă iau meritul de-a declara în gura mare că o bună și poate cea mai bună parte din sufletul meu e opera matală și că, dacă eu sunt rău, cauza e că mata ești rău sau rea, dacă sunt sceptic, cauza e că mata ești sceptică sau sceptic...

Am băgat încă alt rău de samă la mata:

Mata zici că în românește mai tot ce-i scris e rău scris, adică ca și nescris - și ceea ce nu-i scris nu se poate ceti.

Dar cauza ești însăși sau însuși mata.

Reversul: pentru cine nu citește nu se scrie. (...)

Marfa cu care am eu de gând să trec prin imperiul matală e asemenea scrisă. Aș voi nu ca să treacă, ci ca să se treacă. Aș vrea ca să se cumpere, dar n-aș vrea ca să fie vândută sau de vânzare pentru cineva - după uzul obicinuit a cam cerut de la unii și de la alții. În fine, nu cer o carte de trecere, ci mai mult petrecere, și cât se poate mai îndelungată".

Acest text, care se presupune a fi fost conceput ca o prefață la romanul **Geniu pustiu**, fiind, prin grafie și cerneală, contemporan ca elaborare cu acesta, este o adevărată profesiune de credință, trădând nu numai unele procedee artistice pe care Eminescu le va folosi și mai târziu, dar și faptul că viziunea sa despre lume, despre existență, despre petrecerea scrisului său vreme

cât mai îndelungată prin Imperiul speranței, are un substrat filosofic optimist, fiind susținut de pe pozițiile experienței omului de teatru.

Și, într-adevăr, în acea perioadă (1868-1869) Eminescu era suflor, copist, actor, întâi în trupa lui Iorgu Caragiale, apoi în aceea a lui Mihail Pascaly (Perpessicius identifică în Constantin Caraggio pe Costache Caragiale, rivalul lui Pascaly), aici începând să traducă din "biblia actorului" - **Arta reprezentării dramatice** de Rötcher, la cererea lui Pascaly, pentru care scrisese și un excelent prolog **Întinericul și Poetul**, înfățișând menirea patriotică a teatrului (*"Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă / Cum din mormânt eroii istoriei îi cheamă"*).

Pentru Eminescu a fi patriot înseamnă a iubi trecutul. Acest substrat recesiv primordial se va revărsa ca o magmă incandescentă asupra întregii creații eminesciene, străbătute de la un cap la altul de dramatism, de spirit polemic, de tensiunea creată de lupta dintre eu și lume, dintre esența pozitivă, bună a omului (el se naște bun, cum va scrie în **Mureșanu** sau **Demonism**) și răul și minciuna care guvernează societatea. Din acest dramatic conflict recesiv, în care viziunea pesimistă, malefică, tinde în unele momente să întunece orizontul, iese învingătoare creația, a cărei substanță pururea vie e ca o speranță nestinsă.

a) Pornirea de a scrie

După ce vom arăta în ce constă bogata și complexa activitate dramatică a lui Eminescu, experiența sa teatrală, acumulată mai ales în primii ani ai formației sale

intelectuale și artistice, ne va fi mai ușor să înțelegem de ce pasiunea pentru teatru a lăsat urme de neșters în creația sa, în laboratorul său poetic în special! Și trebuie spus, chiar din capul locului, că tocmai din această pasiune, precum Afrodita din spuma mării, s-a născut *Eminescu*. Deci **pornirea de a scrie** stă sub semnul teatrului.

Iată ce mărturisea în acest sens principalul său biograf, Ștefanelli: Sub influența reprezentațiilor trupei Tardini "*Eminescu ne spunea că scrie poezii și că a început și o piesă de teatru*". Era în primăvara lui 1864 "*când, după dispariția din primăvara anului 1863, Eminescu se ivi iarăși în Cernăuți*", odată cu trupa Tardini pe care o urmasese din Botoșani, unde dăduse câteva spectacole, oraș care își leagă începutul vieții teatrale de numele lui Costachi Caragiali, cel ce, în anul 1838, venise de la București, și, cu o trupă formată aici, a organizat primele reprezentații. Dar dacă spectatorii botoșăneni putuseră aplauda de atunci spectacole românești, cei din Cernăuți o făceau pentru prima dată, căci trupa Tardini-Vlădicescu "*a fost întâiul teatru românesc pe pământul Bucovinei și a avut o deosebit de mare înrăurire asupra dezvoltării vieții și activității românilor din Bucovina*". La fel cum avea să se întâmple și în timpul celebrului turneu din 1868, când Eminescu a însoțit trupa Pascaly în Ardeal și Banat, și când spectatorii veneau de pretutindeni, de la mari depărtări, să audă pentru prima oară limba românească pe scenă, și aici, la Cernăuți, scrie Ștefanelli, "*venea publicul din toate unghiurile Bucovinei să asiste la reprezentații, iar studenții nu lipseau niciodată de la ele*".

Ce fel de spectator era Eminescu? "Eminescu era foarte atent la cele ce se petreceau pe scenă. El sta nemișcat, cu privirea ațintită asupra actorilor, ca și când ar fi voit să soarbă toată acțiunea și frumoasele melodii cântate de dâșii, și se supăra grozav dacă careva din colegi îl stingherea prin întrebări sau observări. Îl supăra mult și aplauzul zgomotos din teatru, pentru că în aceste aplauze se pierdeau multe fraze și melodii ale artiștilor. Pe Eminescu nu l-am văzut aplaudând niciodată, dar acțiunea din piesa reprezentată se oglindea în fața sa și în ochii săi scânteietori. Dacă ieșeam între acte prin coridoarele teatrului, atunci Eminescu fredona melodiile auzite pe scenă sau repeta fraze din piesa reprezentată..."

Sub asemenea puternice impacte cu scena, "când ar fi voit să soarbă toată acțiunea...", era firesc ca Eminescu să înceapă să scrie și să dorească să fie asemenea acelor pe care îi admira. Iată ce mărturisește de altfel și continuatorul lui Aron Pumnul, Ioan Sbierea, care în timpul turneului trupei Tardini împărțea școlarilor un număr gratuit de bilete: "Teatrul l-au abătut de la studiile sale gimnaziale, voia și el să fie actor și autor dramatic".

b) Sub steaua teatrului

Eminescu a început să scrie, deci, piese de teatru din anul 1864. Pe o filă de manuscris figurează, transcris pe curat, poemul **Cine-i?** purtând ca subtitlu "*din drama Steaua mării*". Acest poem îl găsim inserat în prima piesă a lui Eminescu ce ni s-a păstrat: **Mira**. Se presupune că frânturi din ceea ce urma să fie drama **Steaua mării**, concepută pe la 1864-1865, au fost înglobate în **Mira**, ca acest poem **Cine-i?**, cântecul ce-l intonează poetul Maio la o masă domnească:

*Norul țipă, marea latră
Marea se zvârcole-n veci
Pin scheletele de piatră
Ce-n natura cea maratră
Stau bătrâne, slabe, seci.
În castelul trist și mare
Ce se-nalță rece, sur,
Cu fantasticul lui mur,
Printre stânci cu poala-n mare
Și cu fruntea-n cer de-azur...*

Drumul de creator al lui Eminescu începe, așadar, sub steaua teatrului. Și tot sub această stea se va continua. Astfel, timp de 5 ani, până în toamna anului 1869, când se înscrie la Universitatea din Viena, el trăiește, cu mici perioade de întrerupere, în atmosfera teatrului:

- însoțește ca sufleur trupa Tardini-Vlădicescu în turneele ei prin România și Transilvania, cum susțin Ioan Sbiera, Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi și, pe urmele lor, G. Călinescu și mulți alții, deși nu putem să neglijăm existența unei scrisori a lui Vlădicescu, codirectorul trupei, către Nicolae Petrașcu, în care se susține contrariul și anume că "adolescentul ne-a frecventat spectacolele numai de mulțumire, nu însă ca sufleur, ci ca simplu admirator, și când am părăsit Cernăuții pentru a merge în Transilvania, am trecut iar prin Botoșani și Eminescu au rămas la familie";

- călătoria inițiată prin Ardeal, din vara anului 1866, îi prilejuiește - după ce ajunge la Alba Iulia și-i face o puternică impresie cetatea și celula unde a fost închis Horia - conceperea primului proiect teatral îndrăzneț, un ciclu dramatic inspirat din revoluțiile ardeleni, din care

a notat doar titlurile (Răsunet, Horiadele, Iancu, Răzbunarea română, Ariel, Faust, Un Don Juan român, care trădează și lecturile adolescentului) și a înălțat numai o cocoană intitulată chiar Horia: *"Horia pe-un munte falnic stă călare: / O coroană sură munților se pare / (...) - Eu am - zise-un tunet - suflet mare, greu, / Dar mai mare suflet bate-n pieptul său; / (...) - Nați suntem noi munții - zise-un vechi Carpat - / Dar el e mai mare, că ni-i împărat..."*;

- în octombrie 1866, răpit, se pare, de glasul unei actrițe, Eminescu scrie **La o artistă**;

- între timp îl descoperise la Giurgiu - *"citind în gura mare pe Schiller"* - Iorgu Caragiale, care îl angajează ca sufleur în trupa sa *"cu 60 de bani pe zi"* (din piesele pe care le-a copiat și "suflat" aici s-au păstrat doar trei comedii: **Smeul nopții, Margo contesa, O palmă sau voinicos dar fricos**);

- în primăvara anului 1868, când, datorită concurenței, trupa lui Caragiale se dizolvă, Eminescu trece, tot ca sufleur, la trupa marelui actor de la Teatrul cel Mare, Mihail Pascaly, care se pregătea de un turneu în Ardeal și Banat, ce se va dovedi triumfal, Eminescu acumulând o experiență copleșitoare, ce-l va marca profund ca român și scriitor;

- în toamna anului 1868 face cunoștință cu Ion Luca Caragiale (vezi **În Nirvana**);

- la 16 septembrie 1868, la recomandarea lui Pascaly, este angajat la Teatrul Național ca sufleur II și copist cu un salariu lunar de 450 lei vechi;

- din această perioadă datează proiectele: **Ovid în Dacia, Doamna Chiajna, Doja, din nou Horia, Mira, Mihai cel Mare, Genaia**, o epopee a Genezei plănuită în

20 de cînturi, apoi o încercare de traducere a comediei **Diplomatul** de Eugène Scribe și C. Delavigne, cât mai ales începutul traducerii acelei "biblii a actorului" - la cererea lui Pascaly - **Arta reprezentărei dramatice** de Rötcher;

- joacă rolul **Ciobanului** în **Răzvan și Vidra** de Hasdeu;

- în 1869 traduce drama **Histrion** de G. Jerwitz, închină actriței Carlotta Patti poezia **La o artistă** și scrie drama originală într-un act **Amor pierdut - Viață pierdută**, inspirându-se din poezia **Emmi** de V. Alecsandri;

- în fine, însoțește trupa Pascaly în turneul din Moldova și Bucovina, iar după reprezentațiile pe care trupa le dă în orașul său natal, bătrînul Eminovici își convinge fiul să rămână acasă pentru a-l trimite apoi la Viena.

Din aceste turnee, ambele triumfale, Eminescu s-a ales cu o extraordinară lecție patriotică. Teatrul a avut un mare rol în ceea ce privește **unitatea culturală** a românilor, aceasta fiind ideea centrală a politicii lui Eminescu, care va fi și tema primului Congres al studenților români de la Putna, din 1871, organizat la propunerea sa. Evident, această idee s-a născut din contactul nemijlocit cu teatrul. De altfel, ar fi greu de explicat și de înțeles tot elanul patriotic care stă la baza scrierilor sale de tinerețe, tot acel "*naționalism furtunos*", de care vorbea Călinescu, din perioada prestudențească și studențească, dacă nu l-am interpreta prin prisma experienței sale teatrale.

Astfel, entuziasmul cu care participau spectatorii la reprezentațiile trupei Pascaly era atât de mare încât se transforma în adevărate manifestări naționale. În primul rând, bucuria ardelenilor și băănătenilor provenea din

aceea că ei auzeau pentru prima oară pe scenă limba românească. Era cel mai pur act de pionierat patriotic. La Arad, de pildă, ca și la Timișoara, publicul vine de la distanțe mari ca să-i vadă și să-i asculte pe artiști. Corespondentul de la Arad al *Familiei* scria: "*Așa văzurăm pe mai mulți din comitatul Zarandului, cari făcură cale de două zile, numai ca să poată auzi cel puțin o dată limba română pe scenă*".

Sălile erau neîncăpătoare, mulți spectatori rămânând afară. Vâlva cea mare o stârnea reprezentarea dramei naționale **Mihai Viteazul după bătălia de la Călugăreni** de D. Bolintineanu, în care actorii jucau în costumele românești ale epocii, spre admirația de nedescris a spectatorilor. Așa, bunăoară, când Pascály apărea pe scenă - el juca rolul lui Mihai Viteazul -, publicul îl aclama minute în șir înainte de a da prima replică și o ținea tot așa, aproape fiecare replică fiind însoțită de aclamații îndelungate.

Dar culmea acestor manifestări s-a petrecut la Oravița, în ziua de 30 august 1868. În spatele gării, pe cei 12 membri ai trupei lui Pascály îi așteptau 12 trăsuri, la cea din frunte fiind înhămați patru cai albi. În această trăsură au luat loc soții Pascály. Convoiul a pornit spre centrul orașului, pe strada lungă de aproape 7 km. Eminescu, aflat într-una din trăsuri, a rămas de-a dreptul uluit de marele fluviu de oameni, care, îmbrăcați în costume populare, înșirați pe ambele trotuare ale străzii, dansau, cântau, îi aclamau și-i acopereau cu flori pe distinșii oaspeți, ei fiind izvorul acestor șiruri de manifestări patriotice fără asemănare.

Iată, de altfel, legat de aceasta, o însemnare de jurnal a lui Eminescu:

"Nu pierd niciodată ocazia de-a lua parte la petrecerile populare. Ca un prieten pasionat al oamenilor (mai ales al poporului) când aceștia se adună în mase, simt că sunt o parte a totalității. E ceva dumnezeiesc în acest sentiment, așa că orice serbare a poporului mi se pare o sărbătorire a sufletului, o rugăciune cucernică. Într-un asemenea moment pare că deschid un mare Plutarch și din fețele cele vesele, dar de-o tristeță ascunsă, din mersul vioi sau obosit, din legănarea și din gesturile diferite citesc biografiile unor oameni fără nume; dar nimeni nu va putea înțelege vreodată pe cei renumiți, fără a simți vreodată pe cei necunoscuți".

c) Mofrangiile antitetici

Ecoul cel mai direct al acestei experiențe teatrale complexe trăite între anii 1864-1869 îl constituie laboratorul perioadei vieneze, efervescența lui creatoare. Aici se află în nuce aproape toate temele literare pe care Eminescu le va dezvolta mai târziu în poezie, proză, teatru sau publicistică. Aici începe o activitate politică revoluționară, cu urmări pentru toată viața, aspect care a făcut obiectul unui capitol aparte. Și tot aici pune bazele concepției sale asupra dezvoltării teatrului românesc. Astfel, printre filele manuscrisului 2257 se află și ciorna unei scrisori pe care voia s-o trimită Familiei, o adevărată profesiune de credință pentru tot ceea ce visa Eminescu să înfăptuiască în teatru:

"Cestiunea mea e ciudată, ea e ce are d-a se numi a teatrului național. Teatru național! Nume frumos dar care sună a batjocură acolo unde nici nu există... Al

doilea... cel mai adevărat, cel mai salutar - e să ne-ntoarcem de unde-am plecat și apoi să re-ncepem clădirea pe baze românești solide-vechi..."

Aceste idei și le va dezvolta în articolul **Repertoriul nostru teatral** apărut în **Familia** la 30 ianuarie 1870, unde îl ia ca model al demonstrației sale pe Shakespeare. Iar în laboratorul său dramatic, Eminescu chiar începe *"clădirea pe baze românești solide-vechi"*. Astfel, la o însemnată dezvoltare ajunge tragedia **Mira**, începută în epoca prestudențească și al cărei subiect e scos din viața lui Ștefăniță Vodă al Moldovei, căruia Eminescu îi opune virtuțile străbune și îndeosebi pe Ștefan cel Mare. Tot acum scrie primele două variante ale **Faust-ului** său: **Andrei Mureșanu**. Apoi începe altă tragedie, **Demon și înger**, continuă cu **Planul Mirei** și traduce, în paralel cu lucrarea lui Röttscher, din piesa **Torquato Tasso** a lui Goethe. Și toate acestea odată cu activitatea de la "România jună", cu publicarea unor articole politice, cu debutul la **Convorbiri literare**, cu scrierea și publicarea **Sărmanului Dionis** și cu alte numeroase proiecte de laborator.

"Clădirea pe baze românești solide-vechi" va continua cu **Decebal**, scrisă la Berlin, care materializează în parte visul mai vechi al lui Eminescu de a compune, cum am mai spus, o epopee sau o dramă daco-romană. Tot aici începe să scrie comedia **Infamia**, **cruzimea și desperarea**, punând parcă în practică următoarea însemnare: *"La caz dacă aș vrea să compun o comedie cu un caracter care aparține mai multora acum: moftangii, intinii, geloșii, pelticii... trebuie să caut mai multe exemplare cu totul diferite care să lucreze într-același spirit. Așa moftangii - oameni cari prin mofturi caută a*

se folosi unul de altul și la furie; fiindcă sunt mofturi, rămân toți jucați... dar fiecare moftangiu de speța și felul său" (Ms. 2257, f. 163). Deci iată-l pe Eminescu scriind o comedie despre **desperare** (piesa mai are încă două titluri: **Peștera neagră și cătuile proaste** sau **Elvira în desperarea amorului**):

Regele

*Ce e viața noastră - o ciorbă fără stele,
Papuc fără călcâie, ciubotă fără piele,
O găscă fără rânză, un suflet fără soare,
Muscă căzută-n lapte - or șoarec în ninsoare...*

Acesta este tonul unei piese ce se anunța a fi de o mare savoare comică, în care moftangiii erau de prim-plan. De altfel, Eminescu meditase de mult asupra noțiunii de moftangiu, din perioada de la Teatrul cel Mare, când juca rolul Ciobanului în **Răzvan și Vidra** și când se gândise să scrie un nou **Răzvan**, punând chiar pe hârtie câteva replici din acest proiect. Totodată, el își consemnase și opinia despre drama lui Hasdeu (opinie pe care cu siguranță c-o împărtășise și lui Caragiale, cu care avea atunci dese întâlniri și schimburi de păreri):

"Răzvan-Vodă nu e o dramă, ci epopeea unui om, caracter ordinar. Antitesele sunt viața.

Cea mai comică noțiune românească e moftul - antitesa nempăcată, și-n sine atât de ridicolă, dintre aparența exterioară și fondul intern.

Cel mai antitetic și mai comic caracter e moftangiul. Tartuffe e moftangiu.

Comica existență a postulanților din Millo director consistă într-aceea că sunt moftangii. Toți suspină pentru patrie cu fizionomia cea mai plângătoare de pe

lume și toți nu vor binele, ci numai posturile patriei" (Ms. 2258, f. 222).

Infamia, cruzimea și desperarea, ca și alte proiecte îndrăznețe din această perioadă sau din perioada Iași și București, cum ar fi Bogdan Vodă, Gogu tatii, Văduva din Ephes, Împăratul, Împărăteasa, Bedlam Comodie sau Minte și inimă, trădează un Eminescu cu mari posibilități parodice (cum este și parodia la Richard al III-lea sau portretul pe care i-l face agentului diplomatic la Berlin N. Krețulescu, șeful său, zis și "*Pergament*"). Un Eminescu aflat, deci, într-o fastă și aproape permanentă stare comică (așa cum îi era structura), în cea mai bună tradiție a umorului popular, mânuind totodată cu dezinvoltură mijloacele *commediei dell'arte* și ale teatrului popular elisabethan. Precum la Shakespeare însă, Eminescu alterna comedia cu tragedia. De regulă, unei tragedii îi urma o comedie, model în acest sens fiind Cenușotcă, un proiect cu o țesătură dramatică inedită, amestecînd "*Comedia cea de obște*" cu povestea Cenușăresei și cu istoria alaiului voievodal mușatin.

d) Dodecameronul

Dar marele său program teatral capătă o nouă dimensiune abia în epoca ieșeană (1874-1877), când soarta îi este favorabilă, așa cum îi scrie Veronicăi Micle (la două săptămîni după ce, la 30 august 1874, depusese jurămîntul cu ocazia preluării funcției de director al Bibliotecii din Iași, în prezența rectorului Universității, Ștefan Micle): "*Sunt fericit că mi-am ales un loc potrivit cu firea mea singuratică și dornică de cercetare. Ferit de ziua de mâine, mă voi cufunda ca*

un budist în trecut, mai ales în trecutul nostru atât de măreț în fapte și oameni..."

Iată, în acest sens, cel mai ambițios proiect teatral eminescian, care l-a urmărit pe poet din adolescență și pe care îl pune acum pe hârtie sub planul următor:

Decameron dramatic

1. **Neamul Mușatin, Dragoș Vodă (Mircea vodă, bătălia de la Nicopole).**

2. **Alexandru cel Bun. Carl der Grosse.**

3. **Ștefan și Ilie. Sarmis.**

4. **Ștefan cel Mare. El însuși.**

5. **Bogdan cel chior. Ortnit.**

6. **Ștefan cel Tânăr. Harald (Twardowski).**

7. **Petru Rareș. Eginhard.**

8. **Alexandru și Ilieș.**

9. **Alexandru Lăpușneanu.**

10. **Despot Vodă.**

11. **Alexandru Lăpușneanu**

(Ms.2 275, f.175 v.)

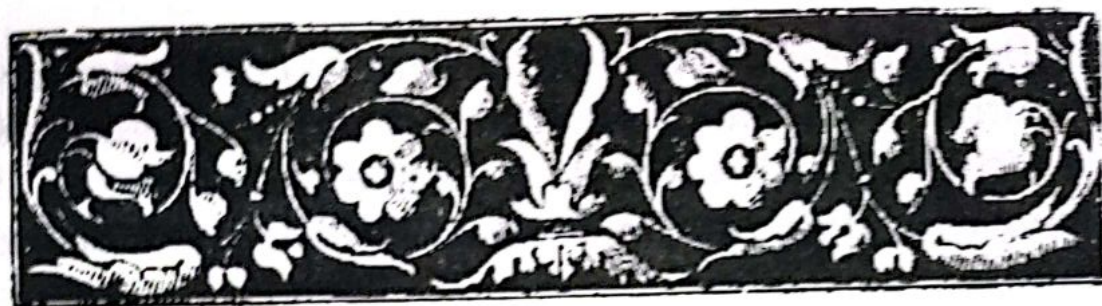
Din această **dramatizare** a istoriei Moldovei, de la Dragoș Vodă până la Vodă Lăpușneanu, care, prin dezvoltări ale unor paralelisme interesante (Carol cel Mare, Sarmis, Harald, Twardowski), ar fi urmat să fie cupola centrală a Templului său dramatic, Eminescu nu înalță decât o parte din coloanele ei de susținere. Evident, coloana vertebrală a acestei **cupole mușatine** este Ștefan cel Mare, **el însuși**, incomparabilul. Ideea acestei adevărate **Columnne** îl urmărește pe dramaturgul poet atât de intens, de la momentul Putna și până la celebra **Doina**, încât chiar pe sine se vede descendent din Mușatini pe linie maternă, așa cum reiese din inscripția

pe mormânt a mamei sale, pe care o concepute și o notase într-un carnețel (Ms. 2292, f.16).

Din păcate, nu știm cum avea să arate "el însuși" (punctul 4, din Dodecameronul dramatic) în desfășurarea lui concretă. O idee, desigur, prin comparație, ne-o dau celelalte coloane, sugestia înălțării lor întru susținerea cupolei, la care a trudit până la sfârșitul vieții sale sufletești, în special piesele Bogdan Dragoș, Grue Sânger, Alexandru Vodă, Alexandru Lăpușneanu și Cel din urmă Mușatin, dintre care Bogdan Dragoș și Alexandru Lăpușneanu sunt aproape terminate. Fiorul central, de natură tragică, al acestor piese este susținut de o substanțială poezie, întregul fiind alcătuit din "părți constitutive", din monoloage de o frumusețe dramatică încă neegalată în literatura noastră, ca acest **Blestem al lui Roman Bodei** din piesa **Grue Sânger**:

*Și tu cuțit! Plăseaua de lemn ce gură n-are
Să strige-n lume strașnic - l-ai omorât pe Iuga?
Să fii o cioarsă veche, netrebnică. Nu intră-n dușmănie
Lemnul și cu oțelul... De ce nu faci minuni,
De ce n-arată muguri plăseaua ta cea veche.
Și fiecare mugur să fie un blestem -
Ce lemn ești tu? O spune-mi ce lemn ești tu? De corn,
De tei, de ulm? sau poate din arbori roditori?
Ești tu de măr? - De măr ești. Atuncea înflorește
Și-a tale mere crude hrănește-le cu sânge.
Tu martor fără de gură! dar dare-ar Dumnezeu
Ca lacrimi de căință să mănce al tău fier
Ș-acele lacrimi lemnul de măr ce îl hrănește
Să crească-n cer ș-orcare păcat din neamul Sânger,
Să fie printre crengi un măr însângerat.*





Infraestetica spectacolului audio-vizual

Ca și cuvântul "speranță", cuvântul "poveste" sau "basm" e un leit-motiv al scrisului lui Eminescu, oferind cheia pentru a înțelege însăși natura lirismului său. Căci nu există poezie, fie ea și de câteva versuri, nemaivorbind de poemele cu suflu epopeic, să nu sugereze o mică poveste, să nu fie un tablou aievea, să nu conțină o intrigă, să nu aibă un fior dramatic și să nu poată fi "reprezentată". Așa cum proza și teatrul său, deci marile sale povești epice și dramatice, trăiesc prin fior liric (urme infraestetice în acest sens ne oferă însuși Eminescu, când își "judecă", de pildă, piesa *Emmi*, notând că îi "*lipsește poezia care e firul conducător*"), tot astfel lirica sa trăiește prin forța epicului și printr-o mare putere de reprezentare teatrală și cinematografică, poemele sale fiind dar magice spectacole sau, mai exact, **scenarii**

audio-vizuale. La fiecare pas, oriunde ai deschide Cartea lirică a lui Eminescu, chiar și în pasajele așa-zis filozofice, abstracte, dai de asemenea scenarii cinematografice precum în această strofă din **Memento mori**:

*Iar pe piatra prăvălită lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu - cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată...
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurând
Când la stelele eterne, când la jocul blând al mării.
Glasu-i, ce-nviase stânca, stins de-aripa disperărei,
Asculta cum vântu-nșală și cum undele îl mint.*

Evident, ca în toată creația lui Eminescu, ea fiind o alternanță dramatică, disperării urmându-i speranța, va urma momentul recesiv, când, deci, Orfeu nu-și aruncă "în chaos arfa-i", după care toată lumea "ar fi curs în văi eterne", ci "el o zvârle în mare... Și d-eterna-i murmure / O urmă ademenită toată-a Greciei gândire..."

Asemenea viziuni dramatice se află la tot pasul în poezia sa, după cum asemănătoare viziuni poetice se află în teatrul său. Iată o asemenea viziune măreață în Decebal (piesă din epoca berlineză):

*Marea întreagă s-a mișcat în mine.
Din codrii antici și din pustii de gheață,
De sub lumina aurorei boreale
Și din dumbrăvi de lună, din pustia
Egiptului vechi, a Libiei orașe,
Porniți de constelații neguroase
Cu mintea aprinsă de poeți bătrâni,
Popoarele pornesc în contra Romei.*

Dar ce este întreg tabloul dramatic **Andrei Mureșanu** (în cele trei variante din 1869, 1871-1872 și 1876) dacă nu unul din cele mai desăvârșite poeme eminesciene?! Iată cum începe varianta din 1869:

*Se zbate miazănoaptea în inima de-aramă
Din turnul de ruină. Și prin a lumii vamă
Neci suflete nu intră, neci suflete nu ies,
Ci prin al nopții aer întunecos și des
Abia pătrunde galben lumina-n raze rare,
Precum se fur speranțe în inimi amare.*

Legat de acest proiect, Eminescu ne dă o urmă prețioasă despre felul cum construia dramatic. La 6 februarie 1871, el îi scria de la Viena lui Negruzzi: "*De drama mea n-are să fie nimica, pentru că nu știu ce formă să-i dau, pentru că nu e dramă. S-a potrive mai mult pentru un epos, dar atunci aș pierde vioiciunea scenelor și caracterelor ce-mi trec prin minte. Cum vă spun, n-are să fie nimic din ea; simț cum se desparte întregul ei în părți constitutive, din cari fiecare își pretinde independența sa (s.n.). De-ar fi fost să fie, apoi ar fi fost cam în maniera lui Faust, deși nu totuși*".

Sigur că ar fi fost. Din păcate, Eminescu nu a avut o existență matusalemică să-și fi terminat **Templul dramatic**, măcar în parte, așa cum Goethe și-a terminat **Urfaustul** inițial la 80 de ani! Mărturisirea lui Eminescu însă e prețioasă, spuneam, pentru că ea relevă dialectica creației sale, respectiv raportul - și el recesiv - dintre poet (poezie) și dramaturg (teatru). Aici avem explicația faptului că teatrul lui Eminescu e alcătuit din părți poetice, independente, fiecare putând, deci, rezista în sine.

Pe de altă parte, fiecare fragment are ca izvor un întreg sau viziunea unui întreg dramatic. De aceea, fiecare poezie poartă amprenta dramatică a întregului. Când, aşadar, vorbim de poezie, ştim că teatrul e recesiv şi când vorbim de teatru, atunci poezia are o funcţie recesivă. Nu-i de mirare că fiecare cuvânt eminescian e plin de tensiunea întregului, e ca fotograma unui film de Eisenstein. După cum nu-i de mirare că în prozele lui imaginea poetului este **catoptrică**. Ai sentimentul că poetul se multiplică şi se amplifică ca într-o oglindă magică. Ceva esenţial dramatic din Eminescu se află în fiecare personaj, în fiecare alter-ego al său, în Ieronim, Toma Nour, Ioan, Dionis, Dan, Ruben, Euthanasius, în moş Iosif sau în bătrânul din Archaeus... Peste tot, în fiecare parte constitutivă, se află El.

Existenţa sa dramatică poate fi uşor recompusă din aceste biografii spirituale, transfigurate. De unde şi sentimentul că tot ceea ce imaginează poetul pare aieva. Însuşi vizionarismul său plutonic, marile viziuni din **Povestea magului călător în stele**, **Memento mori**, **Miradoniz** etc. sunt de natură dramatică, asemenea lumii, asemenea vieţii. Creaţia lui Eminescu ne apare, deci, ca un fluviu în revărsare, ca Dunărea când creşte şi îşi revarsă bogăţiile în lacuri, în canale laterale, în bălţi, în tot felul de măci naturale, în mirifica Deltă, regenerându-le pe toate. Adică din filonul dramatic principal, întregul se desprinde şi se conservă în părţi constitutive. În piesele sale, aceste părţi, cărora le mai putem spune replici, sunt formate în principal din monoloage.

a) Monologul

Monologul este forma specifică **teatrului poetic eminescian**, pentru că monologul "*pretinde inde-*

pendența sa" mai ușor, putând fi luat oricând drept poem în sine. Iată de ce dialogul se transformă repede în "monolog", în **tiradă**. Așa sunt tiradele lui Arbore, așa devin "replicile" lui Dragul, ale lui Decebal, Iaromir, ale Dochiei, ale lui Iuga Vodă, Mihnea, Irina, Lăpușneanu, Sas, Bogdan, Roman Bodei, Alexandru cel Bun etc. Nu există aproape personaj din piesele sale istorice să nu monologheze, să nu trăiască prin poeme de sine stătătoare. Asemenea rațiuni au stat, probabil, la baza includerii - de către Perpessicius - printre poeziile postume, a tabloului dramatic **Andrei Mureșanu**, a piesei **Minte și inimă**, a cântecului lui Maio din **Mira**, din care a rezultat și poezia **Melancolie**, după cum cunoscutele poezii **Peste vârfuri**, **Renaștere** și **Atât de fragedă** au fost "descoperite" în **Bogdan-Dragoș** sau poezia **Din valurile vremii** în piesa **Cel din urmă Mușatin** etc.

Se pot găsi de asemenea ecouri din teatrul lui Eminescu în toată poezia sa, cum ar fi monologul lui Bogdan inserat în **Scrisoarea IV-a**, după cum stilul nervos, polemic și ironic din **Scrisori** îl găsim în piesa **Alexandru Lăpușneanu** sau invers, căci aceste opere au fost scrise și terminate (**Scrisorile**) în aceeași perioadă, în ultimii ani de viață deplin sănătoasă ai poetului. "Dialogul" dintre poezie și teatru e atât de viu și constant încât se poate vorbi de o înrâurire și chiar de o îngemănare complementară a lor.

Dacă putem vorbi, deci, de **poeticitatea teatrului eminescian**, e firesc să vorbim de **dramaticitatea poeziei**, de **teatralitatea ei**. G. Călinescu spunea despre **Scrisoarea III-a**, de pildă, că "*e atât de dramatică, încât, analizată ca poem liric, e aproape lipsită de rațiune estetică. Ea trebuie declamată, fiindcă substanța ei e făcută din gesturi*

și impulsivități reprezentabile spațial". Același lucru se poate spune și despre Împărat și proletar, Mortua est, Înger și demon, Luceafărul, Odin și Poetul, Demonism și atâtea altele. Elementele principale care conferă această teatralitate poeziei eminesciene sunt: caracterul ei epic, audio-vizual, dialogul și oralitatea. Nu există poezie eminesciană să nu conțină în nuce măcar o poveste, să nu fie un spectacol audio-vizual reprezentabil și să nu conțină un decor teatral, în general, din natură. Nu există aproape poezie să nu aibă dialog și mai ales oralitate.

b) Oralitatea

Ce înțelegem prin oralitate? Într-o însemnare berlinză, când visa o mare epopee sau dramă daco-romană și o concretiza prin Decebal, Eminescu scria, printre altele, ca în extaz: *"Limba e muzica celui mai mare maestru al ei, muzica nu e decât limba română pusă-n muzică. Limba română născută pe note, limba română cântată pe ape, țeara unei feerii"* (Ms. 2262, f. 4).

Deci, maestrul limbii e limba română, iar limba română e născută pe note, cântată pe ape, țara unei feerii. Pentru Eminescu, la Început se pare a nu fi fost cuvântul, ci muzica, cântarea, rostirea, mai în spiritul vieții spus, **oralitatea**. O oralitate poetică însă, cantabilă. El a fost menit să muzicalizeze totul, să facă din orice cuvânt, din orice vers un spectacol audio-vizual melodios, cum este Mureșanu, de pildă, mai ales când ne aflăm în țara Regelui Somn, unde cu adevărat - întrecându-se cu Shakespeare parcă, cel din Visul unei nopți de vară - avem concretizată țara unei feerii, limba română cântată pe ape:

*Privește-n juru-ți... lumea-i o feerie;
Te duc prin fericire și inima-ți n-o știe...*

Totul este muzică a sferelor:

*Ondină,
Cu ochii de dulce lumină,
Cu părul tău lung, un tezaur
De aur.*

Sau câtă concentrare de sunete, mișcare, imagini vizuale într-o strofă ca aceasta, din poezia Codru și salon:

*Visa copilul... Fruntea-i de-o stâncă răzimată,
Privea uimit în râul ce spumega amar,
Și arunca vo piatră în apa-nvolburată.
Râdea, cânta degeaba... plângea chiar în zădar.*

"Râsu-plânsu" - simbolul Thaliei - sunt cântec. Poetul le asociază mereu: *"Eu plâng și cânt" (Prin nopți tăcute)*. Spectacolul acesta de o sonoritate feerică, amestec de vis și trezie, este totuși un spectacol al gândirii:

*Cu gândiri și cu imagini
Înnegrit-am multe pagini:
Ș-ale cărții, ș-ale vieții,
Chiar din zorii tinereții.*

Și, deci, nu întotdeauna feeric. Teluricul, istoria, realul, tragicul invadează limba și muzica ei devine un spectacol grav, sobru, deseori funebru:

*Pe atunci trecuse-un suflet peste-al morții jalnic val,
Cel din urmă Mușatin sta întins pe crengi de brad.
Tânăr... mândru și cuminte, înainte-ni-l văzum.
Coperit de crengi de dafin și de-al candelor fum...*

Acum râsul devine ucigaș:

*O, îl cunosc de mult eu acel râs fin și dulce...
Astfel râse Alexandru când a ucis pe Ilieșu
Astfel și Ștefan Vodă când omori boierii
Astfel și Petru Rareș când omori pe Brateș,
Astfel și Bogdan când arse cetățile Leheiei
Astfel Ștefan cel Tânăr pe Arbore ucise.
E râsul vechi și groaznic al neamului Mușatin*

Sau:

*Râsul acel cu ochii închiși e vechi ca și Moldova
E supărul cel strașnic al neamului Mușatin.*

Așadar, indiferent de viziune, materia eminesciană e cantabilă, impregnată de o spectaculară oralitate. Aceasta și datorită naturii teatral-poetice a creației eminesciene. **Dialogul** fiind o altă componentă spectaculară, a cărei prezență mărește gradul de receptare a acestei creații, făcând-o mai vie, apropiind-o de oralitatea cotidiană, de vorba poporului.

c) Dialogul și Imaginea

În poeziile de dragoste, de pildă, există un permanent dialog între îndrăgostiți. Iar în poeziile filosofice tensiunea dramatică se naște din dialogul ideilor, din conflictul dintre rău și bine, minciună și adevăr, dintre desperare și speranță, cu triumful celei din urmă. Pentru că elementele care conferă dramaticitate poeziei eminesciene, care în ultimă instanță implică cititorul, Eminescu plasându-și poezia pe o scenă imaginară, adresându-se mereu unor spectatori ideali, de unde caracterul ei

marcat oral, muzical, declamatoriu, sunt elementele esențiale care dau iluzia vieții, unitatea ei. Or, speranța de aici rezultă, din spectacolul vieții, din senzația audio-vizuală directă, din prezența omului viu, a poetului, în fond, aflat în spatele versurilor sale.

Câtă concretețe și emoție directă, ca la teatru, emană o poezie precum **Cugetările sărmanului Dionis** sau cât spectacol cosmo-comic în **Mitologice!**... Se poate lua la întâmplare orice poezie eminesciană pentru a se verifica natura ei teatrală, spectaculară, prin prezența obligatorie a unui element cinematografic, audio-vizual, fie de natură epică, fie plastică sau orală (cantabilă), dar cel mai adesea prin prezența tuturor acestor elemente aflate la un loc. Din acest punct de vedere, **creația lui Eminescu prevede cinematograful**, știut fiind de altfel că el a fost receptiv la arta fotografiei, care cunoștea o mare înflorire în vremea sa, dovadă această însemnare manuscrisă de o rară valoare documentară, cel puțin pentru istoria cinematografului autohton: *"Să-nvăț arta fotografiei, pentru că nu știu a desemna"* (Ms. 2292, f. 21).

Dacă și-ar fi împlinit acest gând, desigur că **Imaginea** lui Eminescu nu s-ar fi redus la cele patru fotografii autentice cunoscute până în prezent, ci ar fi fost poate un spectacol vizual demn de Reporterul care a fost, fiindcă ne-ar fi introdus și mai pregnant în intimitatea unui program estetic atât de modern și de actual ca cel pe care ni-l oferă literatura sa, indiscutabil o literatură de natură audio-vizuală.

d) Teatrul prozei

Teatrul și poezia, cum am văzut, sunt la Eminescu două fețe ale aceluiași întreg. Experiența dramaturgului și-a pus atât de puternic pecetea asupra creației sale poetice, supusă mereu, cum arată variantele, nevoii lăuntrice de a o dramatiza, așa cum a încercat, de pildă, cu vastul poem **Povestea magului călător în stele**, încât trebuie să vedem în Eminescu nu numai **poetul național**, ci și **dramaturgul național**. Căci unul fără altul nu se poate. Este imaginea pe care o avem când ne gândim la Dante, la Shakespeare, la Goethe...

Dar experiența teatrală a lui Eminescu și-a pus puternic amprenta și asupra prozei sale, o proză, de asemenea, de natură spectaculară, audio-vizuală, și e aproape un mister cum de până acum, la granița unui veac de cinematograf, nuvele ca **Cezara**, de pildă, sau o proză fantastică precum **Avatarii faraonului Tlă** n-au fost ecranizate. Ce să mai vorbim despre **Geniu pustiu**, un model în acest sens, roman în mare măsură autobiografic, pe care începuse să-l scrie în timpul sau imediat după turneul din vara lui 1868 cu trupa Pascaly. Însuși Eminescu îi fixează această geneză: *"Romanul meu am început a-l scrie parte după impresiuni nemijlocite din anul 1868, pe când eram în București, parte după un episod ce mi l-a povestit un student din Transilvania..."* Evident că episodul povestit reprezintă în roman descrierea mișcării revoluționare de la 1848, văzute prin destinul lui Ioan, pe când restul se datorează acelor *"impresiuni nemijlocite din anul 1868"*.

Romanul, întru totul cinematografic, povestea desfășurându-se într-un original contrast de romantism și realism, e îmbibat de senzațiile și parfumurile mediului actoricesc, de experiența pe care Eminescu a trăit-o în culisele vieții teatrale. Un prim argument este Poesis, protagonista romanului, de care se leagă toate speranțele lui Toma Nour. *"Cine era ea? Ce era? Cu ce se ocupa? Actriță de mâna a doua, de la un teatru de mâna a doua, ea juca subrete, deși pasul și atitudinea arătau pe traidiana"*. Când el se hotărăște să-i declare iubirea, o caută la teatru:

"Teatrul era într-un suburbiu al orașului, zidit de scânduri în mijlocul unor grupe de arbori cari formau, în complex cu alții mai depărtați, un fel de grădină sau, mai bine zis, pădurice.

Pe-o ușă la capăt puteai privi pe scenă, cu toată crasa ei dezordine naintea reprezentărei, cu boschetele a căror verde e amestecat cu pete roșii, roze adică, cu bănci ce stau încă trântite pe scenă, cu fondaluri ce spânzură pe la jumătatea scenei, cu fundul în care vezi încă stând mobilele grămădite una peste alta, candelabre peste scaune, mese culcate cu picioarele-n sus pe canapele, oglinzi întoarse cu sticla spre perete, scoarțe învălătucite, rechizite aruncate una peste alta, și-n stânga, și-n dreapta cabinete de scândură numite garderobe, în care se-mbracă și se spoiesc actorii și actrițele.

Intrai și eu pe scenă, printre mulțimea cea foșnitoare de mașiniști cari se-njură unii pe alții, și m-apropiai de una din cabinele de scândură în care știam că se-mbrăca ea. Printre spărturile scândurei am privit și eu înăuntru. Sărmana copilă! Abia-i murise sor-sa, și ea trebuia să joace un rol vesel. Puțin alb trebuia feței sale celei de-o

albeață palidă, o lină adiere cu roșu îi dete un fel de reflect trandafirii asemenea cu al luminei serei (...). Ea juca pe-un înger, într-o feerie... fără de înțeles cu dei ex machina, care plăcea și era frumoasă numai că persoanele ce jucau în ea plăceau și erau frumoase.

Își pusese aripile albe; își gătise complet toaleta și, pe când orchestra începuse uvertura cu rugăciunea din Norma, Poesis căzu pe scaun într-o atitudine visătoare..."

Totul seamănă aici cu un decor fellinian, și chiar și personajul pare a ieși din lumea clownilor săi, dacă nu am ști că Eminescu nu se distanțează nici un moment de închipuirile sale, identificându-se cu Toma Nour în divinizarea sa pentru Poesis, așa cum el însuși fusese îndrăgostit de Maria Vasilescu, Eufrosina Popescu sau de alte actrițe cărora le "sufla" în acea perioadă în care tocmai scria acest text. Oricum, următoarea frază el a trăit-o sigur: *"Dar clopoțelul cel amorțit al sufleurului zgârie aerul scenei..."* După cum și declarația pe care i-o face Toma Nour iubitei sale, pare ruptă din propria-i experiență: *"Poesis, am uitat cărțile colbăite, știința și poezia, idealele uneia și-a alteia, de când ai apărut tu înaintea mea. Nu știi, nu poți ști cât te iubesc..."*

De altfel, tot romanul e o călătorie la limita dintre realitate și ficțiune și nu știi unde se termină una și începe cealaltă. Neîndoielnic, elementele pur teatrale ale scrierii constituie un document de epocă, având o valoare - în același timp - istorică, teatrală și biografică. Familiarizarea cu limbajul teatral conferă autenticitate pasajelor respective. Desigur, din vocabularul teatrului vin și termeni ca aceștia: *"Vă voi nara o istorie ciudată, în care am jucat și eu un rol, deși foarte secundar..."*

După cum tot astfel sună o replică a lui Ioan: *"- Ai văzut toate fazele acestei drame a inimei, Tomo, aide acum de-ți vezi de aproape actorii..."* Sau iată o afirmație sumbră, cu elemente teatrale, într-un decor de cafenea bucureșteană, de la jumătatea veacului trecut, cu o concluzie și mai sumbră: *"Vezi la noi istorici ce nu cunosc istoria, literați și jurnaliști ce nu știu a scrie, actori ce nu știu a juca, miniștri ce nu știu a guverna, financiari ce nu știu a calcula, și de-aceea atâta hârtie mâzgălită fără nici un folos, de-aceea atâtea țipete bestiale care împlu atmosfera teatrului, de-aceea atâtea schimbări de ministerii, de-aceea atâtea falimente"*.

Pretutindeni găsim presărate astfel de elemente care amintesc lumea teatrului. Dar textul însuși, dialogurile în special, au multă teatralitate, trăiesc printr-o vizuală și cantabilă oralitate. Desigur, acest lucru este valabil pentru toată proza eminesciană.

Începutul povestirii **Visul unei nopți de iarnă**, de pildă, este un debordant monolog dialogat desfășurat în *"vârtejul măștilor"*, într-o atmosferă de *"d-ale carnavalului"*, în care lumea e un teatru *"plin de măști"* și unde, ca într-o povestire (evocată) de Hoffman, Luceafărul însuși e o păpușă!

Faptul - această molipsire teatrală - este posibil, dat fiind că Eminescu a scris cu înverșunare teatru, mai ales în perioada când în laborator se aflau și primele proze, cum ar fi piesa **Amor pierdut - Viață pierdută**, care poate fi considerată o transfigurare a înseși durerii reale a celui ce avea încă vie imaginea iubitei pierdute. Iar poezia **Emmi**, după care s-a inspirat Eminescu, are o astfel de temă. Nu întâmplător ea e amintită în **Geniu pustiu**. Toma Nour, care, aflându-se în străinătate, îi ceruse

povestitorului să-i expedieze poeziile bardului de la Mircești, îi scrie de la Torino: *"Mi-ai trimis poeziile lui Alecsandri. Îți mulțumesc. Citesc adeseori pe Emmi, singurul lucru în lume care îmi poate stoarce lacrimi"*.

Așa se explică deci caracterul teatral, foarte scenic, al dialogurilor din proză. Iată o mostră, în stil teatrul absurdului, dar în tradiția **commediei dell'arte**, din **Avatarii faraonului Tlă**, pasajul subintitulat de G. Călinescu **Un mort viu**:

" - Mă iartă, domnule, că-ți spun, dar în metaforă vorbind, se-nțelege... d-ta nu-mi pari în toate mințile...

- Vom vedea, vom vedea, d-le Dreyfuss...

- În metaforă vorbind, d-ta vrei să învii morții... Mă iartă, d-le, asta-i contra a orce convențiune...

- În metaforă vorbind, d-ta ești un casap, d-le!

- Dar, d-le, lăsând toate specificațiunile deoparte... un mort nu poate fi viu... Una și cu una sunt două... unul viu nu poate fi mort... Două și cu două sunt patru... În metaforă vorbind...

Se deschise ușa principală a paraclisului și intrară doi oameni gesticulând și certându-se:

- Dar omul nu numai că-i mort, dar nici a vrut să trăiască.

- Conced, conced... dar... ce-mi pasă, fapta e că nu e...

- De vrea or nu vrea... nu vrea ori vrea... nu-ntreb eu de astea... O lumină-ncoace!...

Paraclisul mic se umplu de oameni...

- În metaforă vorbind, omul nu poate fi viu și mort totodată, zise d-nul doctor Dreyfuss".

Dar cui *"i-era ciudat în această împrejurare?"* Mortului însuși! Și în continuare intrăm într-un fantastic de tip tolstoian (care va fi excelent dezvoltat în povestirea

Moartea lui Ioan Vestimie): *"El auzea vorbindu-se împrejurul lui, vedea cu ochii închiși bolțile gotice ale paraclisului și făclia de ceară albă de la capul lui... dar i se părea că totuși nu va fi decât o închipuire... I se părea și-i plăcea de a fi mort... gândea că e într-o altă lume și nu pricepea cearta pentru-un cadavru... I se părea că e prezent fără ca să fie... că se vedea el însuși întins în sicriu..."* Ca apoi, totul să se transforme într-un mare spectacol vizual, pentru că mortul *"tot ce voia vedea"...*

Fiind proză fantastică, *Avatarii faraonului Tlă* este pentru Eminescu prilej de a experimenta tot felul de formule apriori, în primul rând cu privire la spațiu și timp, tot felul de convenții literare. Aici întâlnim, de pildă, formula shakespeariană a teatrului în teatru, atunci când demonul Cezar sau Cezara, o *"grațioasă androgină"*, transformă, ca un Ariel, la cererea lui Angelo, un fel de Prospero, peștera unde se întruneau *"Amicii întunericului"* într-o sală de bal, într-o feerie, și apoi într-o scenă de teatru (*"Vrei să jucăm ș-o dramă? Îți dau un rol în ea..."*):

"Un părete din fund își ridică zăpada sa înflorită cu roze de jărat și se văzu o scenă a cărei culise reprezentau arbori și tufișe de-o tânără și mustoasă verdeață, iar fondalul reprezintă un deal îmbrăcat în pădure de mesteacăn, un râu curgea alene prin salcii plângătoare și în vârful dealului se-nălța un castel vechi acoperit cu fier a cărui muri colțuroși erau înseninați de lună... Pe scena ce reprezenta grădina aceluia castel, cu straturi nalte de flori, cu boschete tainice și cu șiruri de trandafiri, ieși Cezara într-un domino negru a cărui glugă era lăsată pe spate..."

Demonul își prezintă récitalul, apoi, după ce "*cortina căzu*" și Angelo intră în scenă, iubirea dintre ei se dezvăluie în fața publicului, teatrul, piesa în care ei joacă, fiind ca o vrajă care îi face să-și trădeze și exteriorizeze sentimentele. Desigur, "*publicul aștepta*", nu știa dacă ceea ce vedea era aievea sau o patetică înscenare. Ca să mascheze aventura, Angelo, după ce se "*desfăcu cu putere*" din îmbrățișarea Cezarei, apelează tot la mijloace teatrale: "*începu să improvizeze*", improvizația constituind esența teatrului. Abia în cabină, într-o dezlănțuire pătimașă, ea își dezvăluie natura: era "*demonul amorului*", iar îmbrăcată în hainele lui, "*era un pagiu frumos și melancolic, un Hamlet-femeie...*"

Teatrul ca pretext pentru dezvăluirea adevăratelor sentimente, Eminescu îl folosește și în alte locuri, precum în *Din surâsul său un surâs sunt...* o subsecvență a romanului *Geniu pustiu*, ca în această relatare a lui Toma Nour: "*Altădată am văzut-o în teatru. Trist ca o tragedie veche, eu stam în parter, răzimat de stal, ea, asemenea unui vis sânt, ședea în lojă or privea la actorii ce vorbeau pe scenă. Adesea mă pierdeam în vederea ei, adesea cuvintele de amor zisă pe scenă făceau să sentâlnească ochii mei cu turburea și totuși dulcea ei privire, atunci ea-și pleca ochii și începea a număra foile evantaiului ei, pe când o lacrimă de argint, stea din altă lume, fugea încet și tremurând de-a lungul palidei sale fețe*".

În astfel de episoade ale prozei sale, Eminescu a imaginat un "*teatru întreg*", preluând motivul shakespearian al "înscenării" din *Hamlet* (Actul III, scena II) și dezvoltându-l în limbaj propriu, inconfundabil, conform acestei meditații a bătrânului din povestirea

Archaeus: *"Cum va fi arătând capul unui om care are-o operă ori o dramă-n el, cu oamenii ei interesanți, cu lumina de lampe, cu pânzele zugrăvite, cu totul tot în capul lui... Un teatru întreg în care sufletul lui ghemuit într-un colț al sălei, e singurul spectator".*

Deci, lumea se reflectă în capul acestui om eminescian ca un teatru întreg, teatrul însuși fiind o întreagă lume, fiind Archaeus, pentru că Eminescu, înainte de a vedea în teatru un spectacol, *"o scenă plină de bufoni"*, el vedea viața, viața înmăit, cum vom arăta când vom vorbi despre poetica sa teatrală. Așa se explică de ce Eminescu iubea atât de mult teatrul. Îl iubea fiindcă prin el *"tot ce voia vedea"*. În acest sens, teatrul e sinonim cu arta, cu imaginația, cu spectacolul audio-vizual, în fine, cu gândirea. În orice demonstrație literară a gândirii sale, Eminescu ia teatrul ca argument suprem, putând face reprezentabilă orice idee, oricât de abstractă. Iată, bunăoară, cum îi explică bătrânul din Archaeus tânărului său discipol, apriorismul kantian:

"Închipuiește-ți un manuscript vechi, cu filele unse, într-un colț de sertar... o comedie, de exemplu. Directorul de teatru, în încurcătură, dă de el, citește... citește... pocnește din degete... <<Da știi că asta-i bună!>>... Și iată că te pomenești deodată pe scenă c-o icoană vie a vieții... publicul râde, actorii se strâmbă și toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ți vine-a zice că ori publicul și teatrul sunt depărtați cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul, lucrurile ți se păr într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul?..."

De obicei, ideile lui Eminescu, oricât de "melancolice", sunt reprezentabile numai în măsura în care se însoțesc cu umorul, fie el macabru, ca în ultima sa proză **Moartea lui Ioan Vestimie**, fie ca în finalul lui **Archaeus**: *"Când văd nas omenesc, totdeauna-mi vine să-ntreb ce caută nasul ista-n lume?"*, sau fie ca în această observație din **Aur**, **mărire și amor** cu privire la *"limbuțla răutăcioasă asupra tuturor întâmplărilor"* din societatea înaltă a Iașilor anului 1840: *"Ș-aceste lucruri se povesteau în românește, căci sânt lucruri cari nu se pot spune decât în românește. Limbagiul era parte acela al cucoanei Chirița, parte acela al filozofiei lui Gane - dacă cunoaște cineva filosofia lui Gane"*.

Cât despre întâmplările din povestirea aparținând epocii ieșene, **Părintele Ermolachie Chisăliță**, ieșită parcă de sub pana unui Creangă parodic, ea fiind, de altfel, o parodie la adresa comediei lui Slavici **Toane sau Vorba de clacă**, nu putem spune decât odată cu autorul, ei că sunt *"un spectacol de invidiat"*. Întâmplarea cu prinsul necuratului în biserică, urmată de ideea de a scăpa de el dând foc bisericii, ia deodată turnura unei invocații homerice: *"O, muză! învață-mă să cânt tragicu acestei scene, vedeți-l pe micul Buchilat sărind să ajungă funia de la clopot și trăgându-l tot în rărituri, vedeți pe boarul alarmând satul și trezindu-l cu toaca, ca la mănăstire..."*

Acest verb **a vedea**, prezent în orice moment, indică natura marcat vizuală a literaturii lui Eminescu. O vizualizare de tip teatral însă, reprezentabilă, precum acest alai memorabil: *"Și cine, o muză, numește numele acele ilustre a acelora cari, pentru ca să deie foc bisericii, se adunase în țințirim? Înainte merge cu o prăjină*

viteazul Mitruță Buruiană. Lui îi urmează, cu parii, strașnicii și înțelepții Ftoma lui Culbeci și mărinimosul Toader Zurgălău. Și pe cine mai zărește ochiul meu în strălucitele șiruri? Oare nu-i acela teribilul Dămian Cușmălungă? Și oare cine te întrece în fapte strălucite pe tine, de berbeci adunătorule Curcă? Și v-am văzut și pe voi pe calea mării, pre tine, între toți isteții mai cu cap Văsălie Cotcodac, și pe tine, Neagule a lui Solomon".

După cum, dimpotrivă, în *La curtea cuconului Vasile Creangă*, povestire și ea în mare parte autobiografică, în care apare copilăria poetului și acel "moș Miron prisăcarul, care-i spunea povești și-l ținea pe genunchi", viața la țară e descrisă în caracterul ei intim, ca un film idilic: *"Ziua, oamenii fiind la lucru, numai copii se joacă cu colbul drumului, babele de tot bătrâne șed torcând la umbră pe prispă și moșnegii adunați la crâșmă își petrec restul vieții lor bând și povestind. Abia sara, când satul devine centrul vieții pământului ce-l înconjură, se începe acea duioasă armonie câmpenească, idilică și împăciuitoare. Stelele izvorăsc umede și aurite pe jumalțul cel adânc și albastru al cerului, buciumpul s-aude pe dealuri, un fum de un miros adormitor împle satul, carile vin cu boii osteniți, șcârțâind, din lanuri, oamenii vin cu coasele de-a umăr, vorbind tare în tăcerea sărei, talangele turmelor, apa fântânelor, cumpelele sună, scrânciobul scârțâie-n vânt, câinii încep a lătra și prin armonia amestecată s-aude plin și languros sunetul clopotului, care împle inima cu pace".*

Însă acest spectacol audio-vizual cantabil este îndată completat și cu amănuntul teatral: *"nu trecea zi fără comedii"* sau: *"Este caracteristic pentru gineri că mai*

toți samănă cu ai regelui Lear". Dar elementul teatral constant se află în descrieri, inclusiv în savantele portrete, cum e acela al bătrânului din *Archaeus* sau al geamănului său Moș Iosif, din povestirea cu același nume.

e) Poemul cinematografic

Asemenea descrieri, aflate la tot pasul în proza eminesciană, sunt ca niște complexe decoruri în mișcare, cu personaje vii în centrul lor, sau sunt un fel de tablouri sonore, imaginea și sunetul îngemănându-se, fiind mereu prezente într-o cinematografică armonie. Este evident că Eminescu gândea și scria ca un regizor de teatru, dar întrucât poezia e "firul conducător", descrierile sale devin mult mai sublimite, mijloacele sunt mult evaluate conlucrând la crearea unui spectacol sintetic, de aceea vorbim de filmicitatea scrierilor sale, de aceea putem spune că ele prevăd **poemul cinematografic**.

La această concluzie ne duce, de altfel, și infraestetica muncii sale, modul său propriu de plăsmuire, pe care l-am analizat. Mecanismul acestei geneze a creației este descris de Eminescu și într-un început de povestire, care amintește de acel "prolog fix" al transei, ce precede actul creator propriu-zis: *"Când eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere. Îmblam adesea ziua pe uliți, stând numai pe ici, pe colo la câte-un anticar și răscolindu-i vechiturile; luam din cărțile lui tot ce-mi părea mai bizar și mai fantastic și, venind apoi acasă, citeam și transcriam într-un caiet numit fragmentarium toate pasagele câte-mi plăceau".* Noaptea, în liniște, bând

cafele și fumând întruna, "citeam și traduceam spre propria mea plăcere" texte "bizară și fantastice". "Apoi, deodată, parecă mi se lumina visele".

Și parcă ne trezim în magica lume din Anul trecut la Marienbad, filmul lui Resnais: *"Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întâmplare pe alta. Atuncea stingeam lumânarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni și scriam iute prin întuneric în fragmentarium tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte"*. Starea fiind declanșată, *"gândire cu gândire se-nșiră și văd că aceste fragmente ciudate și rupte din toate părțile sunt o istorie frumoasă, deși cam ciudată. Iată c-o scriu"* (Ms. 2278, f. 14-15).

Nu mai urmează însă nici o istorie frumoasă și ciudată. Și parcă nici nu simțim nevoia să mai urmeze. *"Iată c-o scriu"*, e suficient. Pentru că ne-o imaginăm. E ca și cum am fi văzut-o. Sau auzit-o. Pare a fi un fel de **Câinele andaluz** sonor sau o **Istorie miniaturală** (un perfect scenariu pentru un **poem cinematografic**). Oricum, știm ce ne-așteaptă, fiindcă Eminescu ne-a dat din belșug numeroase asemenea probe de speranță. Probe de viață, ca în această **Istorie miniaturală**, o capodoperă panteistă, un elogiu al materiei devenite prin artă organism viu, ca *"viața unui fir de colb, a unui miros de floare"* sau ca istoria unei lacrimi, spre hazul lui Pepelea, care e mereu prezent, fie că autorul îl *"cheamă"*, fie că nu. Ubicuitatea și eternitatea lui Pepelea (*"un pepelea a fost tată-său, un pepelea străbunu-său, e același Pepelea care nainte cu-o mie de ani făcea glose asupra unei strachine de linte"*), care, prin Eminescu, trăiește a doua eternitate, constituie chiar simbolul unei

arte gândite de pe temelii teatrale, căci Pepelea este pentru Eminescu ceea ce erau Arlechino pentru **com-media dell'arte** și Nebunul pentru Shakespeare.

Gândind, deci, ca un Actor aflat în mijlocul teatrului lumii, vizualizându-și și muzicalizându-și orice idee, Eminescu a făcut din literatura sa un întreg **spectacol de natură cinematografică**, iar uneori chiar din publicistică, așa cum vom arăta în continuare, dat fiind că urmele experienței sale teatrale se află din belșug în ea, creând premisele teoretice, cel puțin, ale unui **teatru politic** sui-generis.

Pentru că mai trebuie arătat aici, înainte de a încheia, că Eminescu a scris teatru politic nu numai sub forma teatrului istoric, a poeziei pamfletare, cum e **Scrisoarea a III-a**, sau a parodiilor, ca în **Infamia, cruzimea și desperarea**, ci și sub forma spectacolului gazetăresc, incisiv, polemic, pe teme de cel mai vital interes pentru destinul națiunii, dovadă chiar forma unor cronici ritmate, precum **Bismarqueuri de falsă marcă**: "*Bismarqueuri de falsă marcă, / Mie-mi pare cum că, parcă / De iubirea nemțărimei / Nici un rău nu vă înțarcă. / În zădar Alsasul, Posen, / Cu-a lor stare vă încarcă / Ochii voștri, să pricepeți / Unde duce-a țării barcă / Și ce rău ne prorocește / A cobirei neagră țarcă / Voi ne duceți spre pieire, / Bismarqueuri de falsă marcă. / Escelența, bezedeaua / Cu mândrie poartă steaua / Ce cu stimă i-a fost dată / C-a putut a fi licheaua... / Ci în loc de ștreangul care / Se cădea, i-au dat cordeaua / Căci nevas-ta-i pentru-o târlă / De cătane fu cățeaua; / În zădar cu-a lor mândrie / Tu îngreuni canapeaua, / Crezi că lumea te admiră / Când colinzi în lung șoseaua; / În zădar mai taie mutre / Serioase mascaraua, / Cu blazoane-nchipuite /*

**Ș-a împodobit cupeaua. / Știm ce-aramă este-ntr-însul /
Și-i cunoaștem noi turaua. / 'N-alte țări e-onoare mare
/ Decorația și steaua, / Dar ce merite-are dânsul / Es-
celența, bezedeaua? / E o carte măsluită! Toată viața lui,
licheaua, / Și noi știm ce însemnează / De pe pieptu-i
tinicheaua".**





Transestetica

Pe o filă de manuscris (Ms. 2256, f. 46 v.), Eminescu aşterne cu creionul această autobiografie ironică:

"D. Michalis Eminescu, vecinic doctorand în mai multe ştiinţe nefolositoare, criminalist în senzul prost al cuvântului şi în conflict cu judecătorul de instrucţie, fost bibliotecar când a prădat biblioteca, fost revizor la şcoalele de... fete, fost redactor en chef al foii vitelor de pripas şi al altor jurnale necitite colaborator".

Şi probabil că dacă Eminescu n-ar fi publicat în ele, ar fi rămas pentru totdeauna necitite. Aşa este cazul "*foii vitelor de pripas*", respectiv *Curierul de Iaşi* (ziar unde Eminescu ajunge în vara anului 1876, după ce este dat afară din postul de revizor şcolar în urma căderii de la putere a guvernului conservator în frunte cu Lascăr Catargiu) şi chiar cazul ziarului *Timpul*, care se identifică aproape cu numele lui Eminescu, atât de totală a fost activitatea lui aici. Din cronicile teatrale pe care le

publică în aceste gazete, putem cunoaște concepția despre teatru a teoreticianului Eminescu, **transestetica** sa, altfel spus, care este o prelungire implicită a **infraesteticii** creației sale dramatice propriu-zise.

În centrul **poeticii sale explicite**, Eminescu pune conceptul **firescului**, un concept atât de modern și, în același timp, propriu marii arte dintotdeauna. El apreciază, deci, valoarea unei scrieri dramatice și a unei interpretări a ei după criteriul **firescului**, al **naturaleții**, al **mișcării** neforțate, al *"limbii sănătoase"*, neafectate, al adecvării talentului la rol, cu un cuvânt, după criteriul **naturii**, aceasta corespunzând tradiției teatrului românesc, specificului național, și, respectiv, viitorului său, model fiind luat Millo. Iată aceste idei în articolul **Teatru de vară**, subintitulat **În contra influenței franceze asupra teatrului românesc**, apărut la 4 iulie 1876 la rubrica **Noutăți**, articol prin care Eminescu își începea cariera de critic teatral:

"Actorii tineri ai teatrului național au rădicat în grădina cafenelei <<Chateau aux fleurs>> o scenă mică, pe care execută cu mult succes mici piese într-un act și canțonete înaintea unui public, adesea foarte numeros. Piese sunt în genere bine alese. D-nii Manolescu, Ionescu, Arceleanu și Alexandrescu, au fiecare câte un teren deosebit de comică, pe care câteodată ce-i drept îl părăsesc, dar în genere ei reprezintă roluri cari convin mai bine talentului lor. Aceasta ar trebui s-o urmeze întotdeauna și atunci teatrul românesc ar sta foarte bine. Constatăm cu plăcere că acești tineri, cu totul în antiteză cu vechii rutinari ai teatrului nostru, vorbesc natural, au ceea ce se numește l'art de causer, ceea ce în vremi trecute afară de Millo n-o mai avea nimenea..."

Eminescu vede în această naturalețe *"un început de emancipare de nefasta influență franceză, cu toate ideile ei pe dos despre clasicism, cu mișcarea ei pe cataligi, cu vorba afectată și pronunția falsă"*. Dacă nu gustă și nu apreciază *"dramele lui Racine și Corneille și cum se mai numesc acei iluștri mergători pe cataligi"*, ale căror opere le consideră *"niște imitații slabe și greșite ale tragediei antice"*, Molière, în schimb, i se pare superior, un autor dramatic autentic, pentru că acesta *"n-a avut alt profesor decât natura și de aceea e clasic în farsele sale chiar"*.

În încheiere, Eminescu cere să fie *"culese vechile traduceri"* din Molière, Goldoni și Kotzebue - în cronică din 20 martie 1877, referitoare la repertoriu, îi va adăuga și pe Shakespeare, V. Hugo, E. Scribe -, întoarcerea, deci (cum spusese și în articolul din 1870 **Repertoriul nostru teatral**), la un *"repertoriu cu limbă sănătoasă și de atât efect"*, care ar putea curăța scena românească de *"florile exotice și de senzație ale teatrului francez modern"*.

a) Firescul

Concepția teatrală a lui Eminescu este clasică. A fi clasic înseamnă a nu avea alt profesor decât natura. În acest spirit trebuie înțeles și alcătuit *"repertoriul nostru teatral"*, preocupare de asemenea centrală a lui Eminescu și în strânsă legătură cu viziunea sa asupra teatrului. Desigur, trebuie să specificăm faptul că a fi în conformitate cu natura nu înseamnă a o imita. Firescul artistic nu copiază natura, viața cotidiană, el este un *firesc de gradul doi*, trecut adică prin spiritul și sensibilitatea creatorului. La el se ajunge prin exagerare

estetică, o exagerare însă în marginile adevărului, ale realității, care face recognoscibilă lumea.

Că Eminescu era conștient încă de la început de acest adevăr, se poate vedea chiar de la primele rânduri ale romanului său **Geniu pustiu**: *"Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cântecul absurd a unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere, estrageți din aste poezia ce poate esista în ele (s.n.) și iată romanul"*.

Prin urmare, proza nu-i oglindă fidelă a vieții, ci poezie extrasă din ea! Prin selecție, prin "estragere poetică", deci, se obține **firescul estetic**. Astfel, există un firesc al artei grecești, un firesc al Renașterii, un firesc al goticului, un firesc al romantismului, un firesc al artei moderne etc. Acest firesc conferă gradul de **autenticitate** al unei opere. El dă în fond, și acest lucru este esențial, **senzația vieții** și implicit bucuria speranței. Acest criteriu al "exagerării estetice" îl avea, probabil, în vedere și Eminescu atunci când considera că **poezia** este sufletul unei piese. Și ce este poezia? Nu "exagerare"? Sau, cum spune poetul: *"Înger palid cu priviri curate, / Voluptos joc cu icoane și cu glasuri tremurate, / Strai de purpură și aur peste țărâna cea grea"*. Și ce-i reproșase Eminescu piesei sale **Emmi**? *"Că-i lipsește poezia care e firul conducător"*. Același lucru îl spune acum în cronică teatrală din 28 nov. 1876, pe care o face spectacolului după comedia franțuzească **Ecaterina a II-a**: deși bine construită, îi lipsește *"tot ce înfrumusețează și constituie meritul nepieritor al unei piese: caracterizarea energică, farmecul limbei, c-un cuvânt poezia-i lipsește"*.

Eminescu pretinde acest lucru unei... comedii. Dar nu este oare Caragiale, în comediile sale, și un mare poet? Nu trăiesc ele prin farmecul limbii și caracterizarea energetică a personajelor? Nu au ele un *"fond nepătruns de melancolie"* poetică? Sub impresia lecturii *Sufletelor moarte*, Eminescu îi atribuia această însușire lui Gogol: *"Comica lui Gogol e irezistibilă și unită cu toate acestea cu un fond nepătruns de melancolie, cu un simțămînt adânc al patimilor și durerilor ce mișcă această lume"*.

După un asemenea criteriu al "poeziei", al firescului estetic, deci, Eminescu aprecia și un spectacol evreiesc, în cronica din 22 august 1876, considerată actul de naștere al teatrului idiș în țara noastră și un document de prim ordin pentru istoria teatrului evreiesc mondial: *"Despre piese avem puține de zis, ele nu prezintă vreun mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent. Astfel în piesa a doua (Filozoful amorezat și hasidul luminat, n.n.) actorul ce joacă pe hasid a reprezentat atît de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele, apucat, cu vorba repede și măsurată, încrezut, rîzînd iute și clipind din ochi, încît trebuie să-i recunoaștem mult talent. În piesa a treia (Socrul și ginerele, n.n.) ginerele a fost jucat de un alt actor pe care-l credem cel mai talentat din trupa toată. El a jucat pe evreul uimit. Socrul e unul din aceia cari vrea să scoată neamul său la lumină, deci a luat ginere pe un fel de studiosus theologiae, om cu totul netrebnic și uimit de învățătura talmudistică. Acest rol a fost jucat în mod foarte caracteristic. Rădicînd sprincenele adesea în sus și făcînd creți pe frunte, cu barba neagră, tunsă în mod deosebit, lung și slab, vorbind și cîntînd natural, ne-a arătat un adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie"*.

În această perioadă, pe imprimare ale prefecturii județului Vaslui, Eminescu scria comedia **Gogu tatii** în care înfățișează și un evreu, un personaj memorabil, pe nume Leizer Zolzangesind, pe care îl aflăm și în proiectul **Cenușotcă**. Acest personaj, urmă aparte în proiectele sale dramaturgice, nu este oare un ecou al frecventării Teatrului evreiesc ieșean, implicit al acestui *"adevărat prototip de minte pe dos și netrebnicie"*? Iată cu câtă *"energie"* îl caracterizează Eminescu prin vorbirea sa:

"Si mi bată? Ei vei! Si mi bată, iu nu vrei dechit si mi bată... Eu sunt Untertan nimțeschi și chind mă tragi de urechi pi mini, țipi toată Evropă (...) Și știi dimita cine esti stăpân în Tara Moldovii? Crezi că rumun? Rumun bun si are, rumuni bun la prășăli... rumun nu stăpân. Stăpân ist Leizer Zalzan-gezind". Sau: "Leizer (strigând): Cine strigă? Iu strig? El strigă, strigă că iu strig. Eu vreu numa parale-a miu... Eu nu strig".

În acest tip de exagerare, așadar, înțelege Eminescu fidelitatea față de adevărul vieții. El, ca spectator, a fost uimit de uimirea cu care interpretul și-a jucat rolul. El, ca spectator, a participat total la iluzia scenică. Dacă actorii creiau un firesc de gradul întâi, precum în realitate, Eminescu nu ar fi avut o reacție atât de atașantă, de autentică. Dovadă că el vorbește de un joc *"foarte caracteristic"* și de crearea unui *"adevărat prototip"*. Obținute cum? *"Vorbind și cântând natural"*. Sau reprezentându-l *"atât de fidel pe evreu cum îl vedem în toate zilele"*. Fără talentul excepțional al actorilor însă, care rezolvă aparentul paradox, spectatorul Eminescu n-ar fi avut această senzație realistă de viață. Fără *"straiul de purpură și aur"* el n-ar fi văzut *"țărâna cea grea"* în chip atât de veridic, de direct, de viu și autentic.

Firescul poetic, realizat prin forța talentului, este la urma urmei un **firesc de tip realist**. În acest punct, în această concepție, Eminescu se înfățișează în tot adevărul său natural, în firea sa optimistă, sănătoasă, robustă, realistă, în tot echilibrul său moral și psihic. Din acest punct de vedere, asemănarea cu Shakespeare, cum vom vedea, este izbitoare.

b) Metoda identificării

Cu alte cuvinte, Eminescu apreciază la un spectacol numai ceea ce creează iluzia perfectă a vieții, numai ceea ce se identifică perfect cu viața, numai ceea ce este aieveya. În cronică din 19 nov. 1876, pe care i-o consacră spectacolului cu **Două orfeline**, Eminescu explică "**succesul deplin**" al reprezentației prin aceea că: *"Actorii, identificându-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect, pe care fiziologul îl privește ca o adevărată minune a naturei omenesti dar pe care numai simțământul adevărat, nu afecția, îl poate produce. Este în taina construcției sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simțemintele ce se petrec într-adevăr în unul singur și dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranță că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simțit a fi aieveya ceea ce autorul prescria să fie..."*

Cu o consecvență și rigoare de matematician, specifică întregii sale creații, Eminescu a ajuns cu demonstrația în acest punct când a găsit explicația succesului, prin analiza relației cauză-efect: dacă, într-adevăr, cauza este un **simțământ adevărat**, efectul va fi tot un simțământ adevărat, însă **multiplicat**. Astfel adevărul scenic devine un

adevăr de viață și invers. Cum? Prin **metoda identificării**. Pe care o practică, deci, și spectatorul. Iată aici o teorie a "identificării", care mai târziu va face școală și se va numi "metoda lui Stanislavski", pe care, după cum se vede, Eminescu, pe urmele lui Shakespeare, o explicase din 1876: aplicându-și, de fapt, concepția sa apfiori despre **principiul identității**, din povestirea **Archaeus**. Condiția succesului, așadar, a succesului autentic, caracteristic marii arte, care nu are nimic a face cu "tantiemele" și succesul comercial, ce vine în întâmpinarea unui "*public de duminică*" (criticat aspru în cronicile din 22 nov. și 14 dec. 1876), este "identificarea", atunci când se poate spune că actorii, deopotrivă cu spectatorii (adevărați) s-au simțit a fi aieva. "*Ceea ce autorul prescria să fie*". Aici Eminescu ne oferă o altă idee prețioasă a transesteticii sale: piesa nu trebuie să fie un pretext, interpretarea e obligatoriu să fie în spiritul și chiar în litera ei, în orice caz reprezentarea să materializeze fidel gândul autorului, tot ceea ce el a prescris a fi (a deveni) aieva.

Evident, poetica teatrală eminesciană nu poate fi înțeleasă dacă nu corelăm teoria firescului cu teoria sau metoda identificării. Or aceasta este tot una cu a spune că în teatru totul trebuie să plece de la înțelegerea autorului. O demonstrație în acest sens face Eminescu chiar pe terenul lui... Stanislavski, analizând adică un autor rus: pe Gogol. Cronica din 5 dec. 1876, despre spectacolul **Revizorul general**, marchează în același timp o dată de pionierat în privința caracterizării operei lui N. Gogol la noi:

"Gogol e după unii cel mai original, după alții cel mai bun autor rusesc. Lucrul stă însă astfel: el și-a-

nrădăcinat în minte viața reală a poporului rusesc, tipurile sale sunt copiate de pe natură, sunt oameni aievea, precum îi găsești în târgușoarele pierdute în mijlocul stepelor căzăcești. Toate popoarele au asemenea scriitori, deși nu toți au compus câte o piesă de teatru. La germani Fritz Reuter, la americani Bret Harte, la unguri Petöfy, la români, pentru țăranul din Moldova Creangă, pentru crișani Slavici, pentru spiritul și viața târgoveților întrucâtva Anton Pann. Scrierile unor asemenea sunt greu, adesea cu neputință de tradus, de aceea va fi ușor de-a vedea că localizarea piesei de către avocatul din București, d. P. Grădișteanu, făcută după o traducere, căci numitul domn nu știe rusește, nu va avea o valoare tocmai însemnată.

Se înțelege, cum că prin caracterizarea de mai sus am voit să arătăm genul scrierei lui Gogol, nu să-l comparăm pe el cu alți autori de acelaș gen, decât cari cel rus poate fi mai însemnat...

Piesa aceasta este, după cum ușor se putea prevedea, mai mult epică decât dramatică, căci toți scriitorii populari sunt mai mult epici de la Homer începând și până la Fritz Reuter. Nu este dar vorba de lupte sufletești deosebite, de încurcături dramatice, precum le leagă și dezleagă autorii franțuji, nu de un plan, care să-ți fie interesul încordat până la fine. Ca toți scriitorii, care nu se silesc să ne spuie ceva, pentru a ne procura petrecere, ci care au de spus ceva adevărat, fie chiar un trist adevăr, Gogol nu vânează nicăieri efectul, pentru că el n-a scris pentru tantieme, nici pentru succes, ci pentru că i-a plăcut lui să scrie, cum simțea și vedea lucrurile, fără a se preocupa mult de regulele lui Aristotel, și după a noastră părere, bine a făcut. Interesul febril pe care ni-l

insuflă comediile franțuzești moderne, în care planul piesei se-ntemeiază sau pe adulteriu sau pe încercări de adulteriu, făcând din păcatele femeilor și bărbaților picanterii dramatice, pipărate cu expresii lunecoase și situații și mai lunecoase, toate acestea Gogol nu le cunoaște. Ai într-o răsadniță deosebite semințe, cade o ploaie și toate răsar în plină lumină, fiecare în felul ei. Ai și aici o răsadniță de oraș provincial, în care toți dormitează în păcate moștenite, fără ca lumea să se preocupe mult de ei... când, iată că apare un revizor și toate aceste plante s-arată pline, greoaie, de-a dreptul pe scenă și cunoști că nu-i între ei nici o imitație de carton, nici un caracter afectat - sănătatea și înapoierea omenească s-arată așa cum sunt, și râdem de ele...

Natura și adevărul sunt serioase. Oricât de ridicule ni s-arpărea în costumul lui Momus, mizeria, nimicnicia caracterelor omenești și înjosirea lor pot produce veselie, dar aceasta va fi însoțită de o tristă rezonanță ca ariile de danț ale compozitorilor germani. De aceea s-au și observat că umoriștii cei mai veseli în scrieri, actorii cei mai comici pe scenă sunt între cei patru păreți ai lor triști și ipohondrici. Gogol însuși, cel mai glumeț scriitor al rușilor, a avut în suflet un fond de nepătrunsă melancolie, care au fost în stare să-i nimicească spiritul sub greutatea ei..."

c) Viața

Acest ultim adevăr, desigur, e valabil și pentru Eminescu însuși, căci și fondul său de nepătrunsă melancolie avea să-i nimicească sufletul... Lucru valabil, cum o spune chiar el, pentru toate naturile grave și

serioase, adică pentru toate naturile comice. Din această memorabilă cronică însă, o adevărată profesiune de credință, reiese, așadar, cu putere, cu o limpezime de cristal, că singurul criteriu pe care Eminescu îl are în vedere atunci când judecă teatrul, literatura în general, este **viața**, cantitatea de viață pe care ele o conțin. Așa cum speranța e consubstanțială vieții, tot astfel viața (și, implicit, speranța) e consubstanțială teatrului. Iată de ce piesele lui Eminescu, asemenea concepției sale teatrale, sunt cea mai mare dovadă că arta lui - căci experiența dramaturgului și-a pus pecetea, cum am văzut, asupra întregii sale creații - este o artă a speranței.

Căci ce înseamnă teatru? **Firescul vieții sau viața firescului**. Cu specificarea că prin firesc trebuie să înțelegem firescul esențelor sau firescul estetic ("*nu tot ce-i natural e și frumos*", spunea Eminescu), iar prin viață - antiteza, conform ideii eminesciene că **antitezele sunt viața**. E vorba, deci, despre concepția clasică, organologică a teatrului, când el este asimilat cu viața. Așa și piesa lui Gogol **Revizorul** este comparată de Eminescu cu o "*răsadniță de oraș provincial*", iar personajele cu niște plante vii, veridice, aievea, nefiind nici unul "*o imitație de carton, nici un caracter afectat*". Ele sunt serioase ca natura și adevărul, adică **s-arată așa cum sunt**, rele și înapoiate, de aceea, ca spectatori morali, râdem de ele. Cu alte cuvinte, **veridicul** trebuie să primeze în artă, în reprezentare, și nu regulile, fie ele și aristotelice. Scena trebuie să înfățișeze deci **viața reală a poporului, oameni aievea, tipuri copiate după natură**.

În această opinie, Eminescu se regăsește în Shakespeare. Nu spunea oare "divinul brit" prin gura lui Hamlet, că "*tot ce depășește măsura se îndepărtează de scopul*

teatrului, al cărui rost, dintr-nceputuri și până acum, a fost și este să-i țină lumii oglinda în față, ca să zic așa; să-i arate virtuții adevăratele ei trăsături, lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor"!?

d) Spectacolul catoptric

Firescul artei shakespeariene este **măsura**. Hamlet, cerându-i actorului "să nu spună un cuvânt mai mult peste ce este scris", îl povățuia: "Nu fi prea moale, ci lasă-te călăuzit de bunul simț pe care-l ai: potrivește-ți gestul după cuvânt, cuvântul după gest: ținând seama mai ales de un lucru, să nu întreci **măsura lucrurilor firești**". A nu întrece măsura lucrurilor firești este o cerință aristotelică și, poate fără să fi știut, Eminescu s-a conformat ei din instinct artistic, pentru că și pentru el jocul actorului trebuie să fie natural, nu afectat ("*mișcare pe cataligi*"), iar scopul teatrului este tot de a-i pune lumii oglinda în față, de a înfățișa **oameni aievea**, de a-i arăta așa cum sunt.

Realismul unei atari concepții se bazează pe ideea de oglindire. Opera lui Shakespeare e plină de metafora oglinzii. Oamenii sînt niște oglinzi vii, iar lumea este un **teatru catoptric**, un mecanism complex care o înfățișează (oglindește) după chipul și asemănarea ei.

La fel funcționează și la Eminescu metafora oglinzii. Ea are inițial o funcție realistă, apoi una magică. Regele Tlă "*intră într-o sală a cărei podea era o mică oglindă de aur... sala fără acoperământ... deasupra, cerul cu toate oceanele de stele... în oglindă cerul cu toate oceanele de stele...*" Reflectarea este la început univocă și adesea Eminescu asociază oglinda cu suprafața mării: "*oglindea mării*". Și magul din Memento mori (Egiptul)

privea *"pe gânduri în oglinda lui de aur; / Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun"*. Dar, deodată, când el *"a citit semnul întors"*, o lume s-a transformat în pustiu, vântul a ridicat nisipul *"astupând cu dînsu-oraşe, ca gigantice sicriuri"*. Dimpotrivă, când Tlă strigă spre oglindă şi invocă apariţia lui Isis, *"tabla se-nnegri"*, deveni deci asemenea pământului şi deasupra ei se iviră *"chipuri de oameni şi animale"*. Mai mult, când Tlă îi cere demonului să-i arate adevărul, nu *"chipuri trecătoare"*, pe tabla neagră se **zugrăvi** (oglinzi) însăşi scara naturii, cu mişcarea ei organică: *"Jos, mineralele în care plante îşi duceau rădăcinile... animalele îşi duceau rădăcinile în plante, omul în animale, mineralele în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale..."* Când Tlă înţelese, *"oglanda se auri... şi cerul se adânci în infinitul ei..."* Apoi *"regele ieşi şi trânti uşa după sine"*.

În clipa aceasta, oglinda îşi dezvălui şi mai exact adevărata identitate spectaculară personificatoare: *"Oglinda singură se-ncreţi ca suprafaţa unui lac... glasuri se certau în fundul ei ca sfada valurilor... Chicot şi plâns... ţiuit, urlet... suspin şi un glas mare începu să rădă prin tot caosul de glasuri mici..."* Un glas chiar se întrupează, devine vizual: *"un glas îmbla prin sală"*, în timp ce spunea că *"în pieire şi renaştere este eternitatea..."* Dar metafora oglinzii capătă o funcţie cu adevărat mefistofelică atunci când Tlă se află în ipostaza marchizului Alvarez şi *"se luptă cu chipul lui propriu ieşit din oglindă"*. După ce-l ucise, *"umbra din oglindă începu a râde"*, apoi făcu să dispară cadavrul şi deveni *"noul marchiz"*.

În acest spectacol catoptric însă iluzia vieții transpare infinită. Senzația de aievea, de mișcare, de *"teatru întreg"* e copleșitoare. La Eminescu impresia de teatru se obține deseori prin mijloace nerealiste. Dar Shakespeare însuși nu proceda de multe ori la fel? Ce este mijlocul "duhului"?!

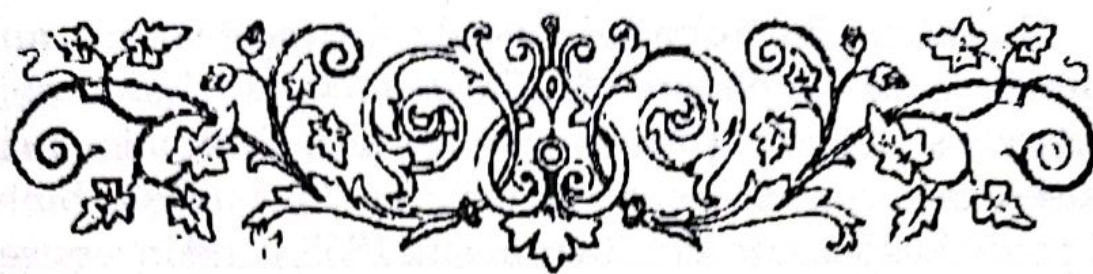
Indiscutabil, funcția realistă a oglinzii este recesivă față de cea magică, pentru că la Shakespeare, ca și la Eminescu, teatrul este viață, dar nu orice fel de viață, ci viață prin oglindire, *"metaforă a vieții"* cum definește Eminescu romanul, **viață de gradul doi**, deci, sau, și mai sugestiv, **viață la puterea "n"**, în sensul că arta, mai ales arta *"divinului brit"* nu imită, nu fotocopiază, ci continuă cu maximă intensitate și complexitate viața, natura în general.

În acest sens, arta este, cu expresia bătrânului Arbore din **Mira**, **oglindea speranței**. Același lucru trebuie să-l facă și actorul, să recreeze "viața la puterea n", să fie o oglindă a speranței. Dar cum? Fără a fi "mai Irod decât Irod", adică, prin "munca cu el însuși", cum ar zice Stanislavski, să se **identifice** cu personajul. Însuși Hamlet o spune (Actul II, scena 2), după ce Actorul I a recitat o "tiradă pătimăse":

*Au nu-i cumplit: acest actor, cu numai
Al minții joc, un vis al suferinței,
Atât s-a întrupat în plăsmuirea-i
Încât frământul i-a pălit obrazii...
Lacrimi în ochi, privire rătăcită,
Glas spart, și ființa-ntreagă pe potriva
Închipuirii?*

"Metoda identificării" își are, deci, în Shakespeare părintele. Nu e cazul însă să intrăm acum în toată complexitatea infraesteticii "*divinului brit*" (am făcut-o altă dată) pentru a spune un truism și anume că Teatrul este sinonim cu Shakespeare. El a devenit Dramaturgul Total, marele model, suprema tentație pentru toți cei ce vor să pășească în țara speranței sau a "vieții la puterea n". Și Schiller și Goethe și pe urmele lor și Eminescu au ambiționat un teatru de asemenea proporții pe țărâm național. Eminescu ar fi putut fi un *Shakespeare al românilor*. Competiția cu marele model - din momentul în care l-a descoperit, căci întâi i-a citit pe Schiller, Goethe, Kotzebue etc., deci pe autorii germani, pentru că Eminescu a trăit, la Cernăuți, Viena, Berlin, în mediu germanic -, a lăsat urme în toată creația sa. Să le "moșim" în ordinea lor firească, pentru a înțelege mai limpede infraestetica și transestetica eminesciană, concepția sa implicită și explicită despre teatru și lume.





Shakespeare și Eminescu

O primă urmă infraestetică a legăturii geniale dintre Shakespeare și Eminescu se găsește pe pagina celei dintâi versiuni din **Horia** (Ms. 2262, f.4), când tânărul Eminescu plănuia un ciclu de piese inspirate din revoluțiile ardelenne (**Răsunset, Horiadele, Iancu, Răzbunarea română...**), pe care intenționa probabil să le scrie ținând seama de modele menționate în continuare: **Ariel, Faust, Don Juan...** Prin urmare, Eminescu era la 16 ani familiarizat cu una, cel puțin, din operele lui Shakespeare, respectiv cu **Furtuna**. E sigur însă că el cunoștea de timpuriu mai multe piese, dacă nu chiar opera întreagă a "*celui mai mare poet pe care l-a purtat pământul nostru*", cum avea să-l numească mai târziu. Astfel, o asociație oarecare de idei, într-o însemnare din vremea călătoriei inițiatice prin Ardeal, când ajunge de la Blaj la București, amintește de **Coriolan**: "*Urmărirea din partea mea a celei fete de boieri în Cișmigiu - când am venit din Blasiu. Figura - Coriolano!*"

Ca sufleur în trupa lui Pascaly îi cunoștea bine nu numai pe autorii pe care-i "sufla" sau "copia" - îndeosebi francezi și germani ("într-o noapte - zice Caragiale - mă pusese în curentul literaturii germane..."), dar îl știa bine și pe Shakespeare, căci în toamna lui 1868, când începuse să scrie romanul **Geniu pustiu**, evoca "*gentul divinului brit*" în fraza (pe care o va reproduce întocmai și în **Sărmanul Dionis**): "*Părea că gentul divinului brit Shakespeare espirase asupra pământului un nou înger lunatic, o nouă Ophelia*". Această nouă Ofelia fiind prototipul fecioarei eminesciene, copila serafică pe care autorul romanului și apoi Dionis și-o închipuie și o aud rugându-se: "*rugăciunea unei vergine*".

Tot în această perioadă, Eminescu visează să scrie o tragedie de tip clasic **Crucea-n Dacia** sau **Joc și Crist**, notându-și ca sursă de inspirație pe **Polydecte** al lui Corneille, cât și mai multe tragedii inspirate din istoria neamului, printre care și tragedia **Mihai cel Mare**, aici luând ca model pe **Iuliu Cezar**, piesa lui Shakespeare, pe care o indică în apropiere (cf. Ms. 2254, f. 301 v.), în intenția probabil de a conduce intriga și uciderea nișelească a lui Mihai după ilustrul exemplu.

Și tot acum e perioada febrilă când, în paralel cu proiectele sale, cum ar fi proiectul de epopee **Genaia**, în care își propune: "*Să proclamăm deasupra ruinelor lumii un nou idol: omul*", citește enorm, "*mai mult drame*": "*Unele le citise de atâtea ori - scrie Șt. Cacovean - încât le știa pe de rost și-mi declama din ele ceea ce îi plăcea mai tare*". Pe unele era nevoit să le copieze. Ba chiar să le și traducă. Integral traduce numai drama într-un act **Histrion** de Guilom Jerwitz. E drama tulburătoare a bătrânului actor Histrion, care trăiește până la capăt intrarea în neant a

gloriei de odinioară, după ce, cu sacrificii, predă ștafeta artei sale propriului fiu. Neîndoiește că Eminescu le declama prietenilor săi transilvăneni, aflați la București, din această piesă, al cărei subiect mulțumea spiritul de actor al "*tânărului aventurăr*", cum îl numește Caragiale în portretul ce i-l face **În Nirvana**. Și, desigur, i-o fi plăcând mult monologul în care bătrânul histrion își aseamănă soarta cu cea a regelui Lear, din care declamă:

*"Cu plânsul meu ei nu pot nimic să aibă,
Nu-s eu regele însuși?"
Sărmane Lear, teme-te de înseși lacrimile tale,
ele vor escita prepusuri, ele se vor esplica rău;
vrei tu să-ți aperi lacrimile cu coroana,
pe care ai dat-o nu de mult fiicelor tale fățarnice?
(declamă iarăși) "Sunt un rege..."*

Dar marele moment al acestei perioade îl constituie cunoașterea tratatului lui Rötcher **Arta reprezentării dramatice**, din care începe să traducă, traducere la care va lucra cu multă încordare și răspundere timp de 3 ani. Cu acest prilej, Eminescu va cunoaște și aprofunda probleme vaste legate de estetica teatrală, de la dramaturgie și până la jocul actorului, de la tehnica pronunției și până la cele mai mici secrete ale artei scenice, opera lui Shakespeare fiind adesea citată de Rötcher. Traducerea acestui faimos op va fi pentru Eminescu un prețios îndreptar pentru toată activitatea sa, adnotările pe marginea textului tradus oglindind marele impact intelectual pe care el l-a avut cu această lucrare.

Astfel, el își nota un lucru care, pătruns, luminează înțelegerea operei eminesciene în esența sa: "*Va să zică*

nu curățenia or spurletatea materialului unei limbe, ci organismul cel fin al logicei sale - acesta e lucrul principal". Limba engleză, ca și limba română, excelează prin *"organismul cel fin al logicei sale"*, dovadă că meditațiile unui Hamlet, de pildă, nu au fost întrecute în adâncime de nimeni. Asemenea, pentru noi, finețea și bogăția cugetărilor lui Eminescu, turnate în "curățenia" formelor artei sale, nu au încă egal și poate nu vor avea vreodată.

Un singur exemplu. Guildenstern era pus de rege să-l descoase pe Hamlet. În scena 2 a Actului III, Hamlet îi întinde un flaut și-l roagă insistent să cânte din el. În zadar, Guildenstern nu știe, nu știe nici cum să-l apuce, nu-i destoinic defel. Hamlet îi zice apoi: *"Și-atuncea iață ce lucru de nimic mă socotești. Vrei să mă faci pe mine să cânt; vrei să arăți că-mi cunoști clapele; vrei să-mi smulgi măduva tainei mele; vrei să mă faci să sun de la cea mai de jos până la cea mai de sus notă a scării mele; și această orgă este doldora de cântece și de tonuri alese - totuși n-o poți face să glăsuie. Crezi oare, fir-ar să fie, că-i mai ușor să cînți din mine decât dintr-un flaut? Botează-mă cu numele oricărui instrument voiești, oricât m-ai zgândări tot n-ai să mă poți face să cânt"*.

Și iată cum "cântă" această idee la Eminescu:

*De vorbiți mă fac că n-aud,
Nu zic ba și nu mă laud;
Dăntuiți precum vă vine,
Nu vă șuier, nici v-aplaud;
Dară nime nu m-a face
Să mă ieu dup-a lui flaut;
E menirea-mi: adevărul
Numa-n inima-mi să-l caut.*

Cunoașterea tainelor unei arte, ale creației în general ca și cunoașterea sufletului omenesc, presupun un mod de inițiere asemănător, e ca o călătorie ritualică spre centrul unui labirint, spre inima orgii lui. Este evident că între **organismul cel fin al logicei** unei limbi și curățenia materialului ei există un raport direct proporțional. Așa se explică, desigur, faptul că Eminescu era așa de "zgârcit" cu publicarea lucrărilor sale. Să ne amintim ce spunea el în acest sens: *"A ieși în publicitate nu-i glumă. Mai de multe ori îmi pare rău c-am publicat ceea ce am publicat. Este o zicală din bătrâni: gura să aibă trei lacăte: în inimă, în gât și a treia pe buze; când îți va scăpa cuvântul din inimă, să nu scape de cealaltă, că dacă ai scăpat o dată vorba din gură, n-o mai prinzi nici cu calul, nici cu ogarul, ba nici cu șoimul. Trebuie să cumpănești de-o sută de ori o scriere până o dai publicității"*. Metafora are o densitate și o rigoare atât de mari încât în lucrările finisate de Eminescu - și nu numai în ele - e imposibil să schimbi un cuvânt fără a nu strica expresia întregului sau sensul lui!

Avea oare această rigoare Shakespeare? Dar ce altceva este "măsura lucrurilor firești" dacă nu o regulă de fier a creației?! "Iregularitatea" operei sale e numai o impresie, e doar "*părută*", așa cum și viața pare haotică, însă unui "*ochi mai clar i se arată îndată unitatea*" care o guvernează. Dar să-i dăm cuvântul tânărului Eminescu, care, deși abia împlinise 20 de ani, în articolul **Reper-toriul nostru teatral**, apărut la 30 ianuarie 1870 în **Familia**, dovedește o mare maturitate în analiza pe care o face teatrului românesc de atunci, pe care îl cunoștea foarte bine, punându-i în față oglinda "*genialei acvile a Nordului*":

"... Cauza căderii cele adânci a dl. Bolintineanu în aceste creațiuni pare a fi împrejurarea cum că a aruncat ochii pe geniala acvilă a Nordului: pe Shakespeare. Într-adevăr, când ai în mână opurile sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură în sine, ți se pare că nu e nimica mai ușor decât a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguranță asupra materiei sale, care să fi țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută, și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în toate creațiunile acestui geniu puternic. Goethe - un geniu - a declarat cum că un dramaturg, care cetește pe an mai mult de una piesă a lui Shakespeare, e un dramaturg ruinat pentru eternitate. Shakespeare nu trebuie cetit, ci studiat și încă astfel ca să poți cunoaște ceea ce-ți permit puterile ca să imiți după el, căci, după părerea mea, terenul shakespeareian, pe care d. Bolintineanu ar fi putut să-l calce mai cu succes, ar fi fost acela al abstracțiunii absolute, cum sânt d.e. Visul unei nopți de vară, Basmul de iarnă, Ceea ce vreți etc."

Deci, la 1870 Eminescu citise "toate creațiunile acestui geniu puternic", indicându-i lui Bolintineanu feeriile shakespeareiene, creații ale fanteziei pure, pe care le numește "abstracțiuni absolute". Dar Eminescu nu elogiaza creația idolului său doar prin opoziție cu teatrul artificios și vulnerabil care se scria atunci la noi, ci merge și mai departe, în adâncimea lucrurilor, încercând să definească esența acestei creații prin rădăcinile sale, pornind de la cântecele populare:

"Flori mirositoare, însă sălbatice ca florile din cununa nebunului rege Lear. Oare amestecul ce pare fără înțeles a florilor sălbatice ce se strecoară prin pletele bătrânului rege nu sunt metafora vie a creierilor săi, în cari imaginile, florile gândirei s-amestecau sălbatice și fără înțeles? Și câtă profunditate în acele gândiri, și cât miros în acele flori. Astfel sânt florile sălbatece - cântecele populare. Pe câmpiile lor a cules Shakespeare și orice poet național - pe alte câmpii însă a cules poezii aceia cari vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării. Shakespeare a vorbit de om cum e. Bețivul său e bețiv, eroul său erou, nebunul său nebun, scepticul său sceptic și fiecare om e muruit din gros cu colorarea caracterului său, căci Poporul concepe cum vede, și Shakespeare a fost al poporului său, prin escelință".

Această însemnare (Ms. 2257, f. 52) este de o importanță excepțională. Ca în toate însemnările de jurnal, de laborator, Eminescu se definește aici și pe sine ca poet național, delimitându-se de *"poezii aceia cari vorbesc de rai și iad, de îngeri și demoni, de stelele cerului și de mărgăritarele din fundul mării"*, delimitându-se, deci, chiar de sine, mai exact, de acea parte a creației sale ruptă de adevăratele rădăcini, de câmpiile florilor populare!

Totodată, găsim aici, în esență, poetica eminesciană, pe care, mai târziu, o regăsim dezvoltată în cronicile sale teatrale: un autor este național fiindcă el concepe cum vede, asemenea Poporului al cărui reprezentant exponențial este. La această fidelitate față de viață, nu e posibil să se ajungă decât prin identificarea cu ea. Numai astfel va putea fi oglindită cu acea măsură a lucrurilor firești. Arta este o oglindă a speranței numai dacă

atinge acest ideal, de a reprezenta lumea întocmai, aieuea, cu propriul chip mereu mișcător, vesel sau trist, urât sau frumos, virtuos sau păcătos, dedublat sau simplu. Nu spunea oare Eminescu în poezia "hamletiană" mai sus citată că menirea sa e adevărul?!

În fine, însemnarea mai conține o urmă prețioasă. De unde o fi scos Eminescu acea imagine extraordinară a regelui Lear, în pletele căruia florile sălbatice, cu care se amestecă, sunt "*metafora vie a creierilor săi?*". Nu se află notată oare aici impresia pe care i-o fi lăsat-o imaginea lui Lear din viziunea spectacolului pe care îl văzuse la Viena?

"Era în 22 sau 23 decembrie a anului 1870 - își va aminti Ștefanelli - și în teatrul Curții avea să se reprezinte Regele Lear de Shakespeare. Nici Eminescu, nici eu nu avusesem ocazia să vedem acest cap de operă... Ne-am dus amândoi la patru ore d.a. și ne-am așezat lângă ușă și tot nu eram noi cei dintâi, căci alții veniseră înaintea noastră, dar tot puteam spera că vom cuceri un loc bun pe galerie, dacă se succede să rămânem în locul unde ne postasem. Era un ger cumplit atuncea și vântul ne pătrundea până la oase. Înghețasem de frig și tot băteam din picioare ca să ne mai încălzim. Zgribuliți și tremurând am rezistat pînă aproape de șase ore, dar eu unul nu mai puteam suferi gerul și-i zisei lui Eminescu să lăsăm dracului și pe Lear și pe Shakespeare și să ne ducem acasă. Eminescu n-a vrut să părăsească postul său, iar eu am ieșit din mulțime înnebunit de frig și am ținut tot o fugă pînă acasă, ca să mă încălzesc. Eminescu a rămas însă, a asistat la reprezentație și a doua zi a rîs de mine că am fugit de un loc așa de bun..."

Regele Lear, deci, ca și Hamlet îi sunt binecunoscute, căci replici din ele îi vin des sub condei. De multe ori în

articolele politice va insera vorba lui Hamlet din scena cu actorii, generalizând-o: "*Ce e Hecuba pentru ei?*". De asemenea, tot în prelungirea concepției sale despre veridicitatea teatrului, despre firescul interpretării, Eminescu va face într-o cronică, în legătură cu aceste piese, câteva considerații cu privire la felul cum se poate obține un efect teatral natural în cazul cecității și nebuniei: "*... Pentru a fi frumos, orbul trebuie să fie liniștit. Un orb agitat de spaimă sau de patimi este un spectacol penibil. Tot astfel nebunia reflexivă și numai aceasta este într-adevăr dramatică. Nebunii lui Shakespeare sunt adevărați înțelepți. Cuprinși de o idee fixă, exprimă în maxime paradoxale adevăruri veșnice, dar aceste idei paradoxale, pe care omul cuminte le exprimă c-un fel de agitație, nebunul le spune liniștit, ca un ce cu totul firesc*".

Pe o altă filă a aceluiași manuscris (2285, f. 377), Eminescu scrie în engleză: "*That ist (sic) the question*", iar pe fila 126 (suntem în perioada berlineză) își notează un proiect de parodie la adresa practicii "localizărilor", în stilul lui Bottom, meșterul-actor din **Visul unei nopți de vară**:

Shakespeare, Richard al III-lea

Iese îmbrăcat ca o beșleagă turcească, da cu opinci.

Mustețele cat-a oală.

Scoate luleaua din ciorap.

Este înainte de toate trebuință să traducem clasicii străini.

Să-ncepem dar cu Shakespeare.

Primul cari trebuiește naturalizat.

Bine, cu ce dramă începem?

Cu Richard III.

*Bine. Să naționalizăm tipurile. Din rege facem o
beșleagă turcească, din regină o virgină și din R.
III un iezuit.*

Când să fie gata traducerea?

Care dobitoc întreabă?

În astă sară, se-nțelege.

Cum așa... o tragedie până sara?

*Ah! ești prost. Ești tu geniu ca noi? Pepeleo, tu
scrii pe beșleagă și pe iezuitul.*

*Mulți mi-mputară mie că n-am mutră regală
Și că a mea mustață prea caută a oală.*

Tot aici, la Berlin, unde studiile sale culminează cu traducerea pe care începuse s-o facă din **Critica rațiunii pure** a lui Kant, Eminescu încheie poemul **Împărat și proletar**, ce trădează aceleași evidente înrâuriri din Shakespeare. E vorba în special de acea viziune pe care o are Cezarul, copleșit, după înfrângerea Comunei, de remușcarea ororilor săvârșite:

*Îi pare că prin aer în noaptea înstelată,
Călcând pe vârf de codri, pe-a apelor măriri,
Trecea cu barba albă - pe fruntea-ntunecată
Cumuna cea de paie îi atârna uscată -
Moșneagul rege Lear.*

Și nu acum prinde contur în mintea poetului celebra **Glossă**, în care Eminescu își "împrumută" concepția despre lume de la Shakespeare?! În **Cum vă place** (Ceea ce vreți, cum îl traducea Eminescu exact pe **What You Will**), Shakespeare spune prin gura surghiunitului Duce la vederea nefericitului Orlando:

*Ați văzut? Nu suntem singurii nefericiți.
Căci în nemărginitul teatru-al lumii*

*Se joacă întâmplări mai dureroase
Decât pe scena noastră.*

Iar prin ceea ce spune Jaques filosoful sau melancolicul, imaginea lumii ca teatru se completează:

*Lumea-ntreagă
E-o scenă și toți oamenii-s actori.
Răsar și pier, cu rândul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele șapte vârste...*

Și iată cum își continuă Eminescu maestrul:

*Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru,
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plânge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.*

Și mai departe:

*Căci acelorași mijloace
Se supun câte există,
Și de mii de ani încoace
Lumea-i veselă și tristă;
Alte măști, aceeași piesă
Alte guri, aceeași gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera și nu ai teamă.*

Această poezie, care apare abia în 1883, în volumul publicat de Maiorescu, e atinsă evident de "*fondul de nepătrunsă melancolie*" al lui Eminescu, asemenea unui

vers cheie, din poezia **Dezgust**, pentru înțelegerea viziunii lui teatrale asupra lumii și ființei:

Totu-i mască pentru mine, însumi eu îmi par o mască.

Dar și Lear spunea, cu luciditatea omului trecut prin multe (cu rezonanțe parcă de mitologie geto-dacă):

*Noi când ne naștem plângem că intrăm
Pe-această mare scenă de bufoni!*

Și tot divinul Brit înălța, în **Henric al V-lea**, un imn teatrului și "prietenului înțelept", cum îl numea el pe bunul spectator:

*O, de m-ar duce-o muză de văpaie
În cerul luminos al poeziei,
Teatrul un regat, actorii prinți
Și regi măreața scenă s-o privească!*

Desigur că și pentru Eminescu "teatrul e un regat", așa cum și lumea e un "*întreg teatru*", așa cum însăși ideea din capul omului eminescian este o dramă, cu personaje, cu lumini, cu "*pânze zugrăvite*"... Pentru că ideea în sine e o abstracție, numai trecerea ei în dialog, în replică, o învie, o umanizează, îi dă sufletul vieții, o umple de **Archaeus**. Trecerea ideii în dialog înseamnă însă nu numai trecerea ei în viață, dar și în speranță, intrarea ei în lume, în dialog cu lumea. Această operație este însă foarte delicată, pentru că riscă să coboare ideea, să o minimalizeze, să transforme "*tainica simțire*" în marfă, în "*cuplete de teatru*" pentru "*spectatorul de duminică*":

*Acea tainică simțire, care doarme-n a ta harfă
În cuplete de teatru s-o desfaci ca pe o marfă,*

*Când cu sete cauți forma ce să poată să te-ncapă,
Să le scrii cum cere lumea, vro istorie pe apă?*

Această lume care cere "*istorii pe apă*" este, fără îndoială, și pentru Eminescu o "mare scenă de bufoni". Nu spunea el oare că: "*Veacul nostru ni-l umplură sal-timbancii și irozii*" și tot felul de: "*Panglicari în ale țării, care joacă ca pe funii, / Măști cu toate de renume din comedia minciunii*"?

Însă legături shakespeariane puternice găsim la Eminescu în proiectele dramatice propriu-zise, evident, în cele ajunse la o însemnată dezvoltare. Astfel **Bogdan-Dragoș** și **Grue-Sânger** respiră o inconfundabilă atmosferă macbethiană. Aceste tragedii sunt de altfel proiecte gemene, având replici, scene, situații, personaje aproape identice. Pe deasupra, amândouă sunt scrise cu același caracter și cu aceeași cerneală (violet închis și, ulterior, pentru modificări, violet mai deschis). Toate acestea duc la concluzia că e vorba de o gestație comună (petrecută în epoca ieșeană). Deși mai lacunară decât **Bogdan-Dragoș**, **Grue-Sânger** este mai edificatoare, prin amestecul original de motive, istorice și mitologice, pentru spiritul teatrului eminescian.

Spirit care s-a vrut românesc în esență și shakespearian în formă și proporții, confluente de motive culte și populare, naționale și universale decantându-se sub semnul unei noi originalități. Iar aceste motive culte, universale, mai exact, unele scene și personaje, chiar și conducerea intrigii, amintesc izbitor de teatrul shakespearian. De pildă, Sas și Bogdana din **Bogdan-Dragoș**, și "gemenii" lor, Mihnea și Irina din **Grue-Sânger**, cât și complicitatea dintre ei, aduc aminte de Macbeth și Lady Macbeth și de modul lor

de a acționa. După cum scena dintre Dragul și Bogdan, în care tatăl îi transmite fiului coroana, e o scenă pe care am întâlnit-o în **Henric al IV-lea** (Partea a II-a, Actul IV, scena IV).

Apoi Mira, din proiectul cu același nume, a fost concepută după tiparul Ofeliei, din faza lunatică, dar, asemenea Julietei, ea e adormită cu narcotic și moartea aparentă a Mirei stârnește în tânărul Maio o mare durere. Și tot în **Mira** Eminescu concepuse, după modelul "teatrului în teatru" din **Hamlet** sau **Visul unei nopți de vară**, o "comedie" la curte. De asemenea, în **Dicționarul de rime** întâlnim numele Desdemonei (Ms. 2265. f. 139), după cum un vers dintr-o replică a lui Arbore trimite la **Basmul de iarnă**.

Procedeul îl va folosi din plin în publicistică. Cutărei situații politice îi "potrivește" o replică a lui Hamlet, altelea una a lui Falstaff, ca aceasta (în **Curierul de Iași**): *"... Toți promit cu religiozitate publicului că vor face impresia nemuritorului Sir John, admirabilul Sir John Falstaff, cum îl descrie Shakespeare divinul, Sir John, care de o mulțime de ani nu s-a mai văzut genunchii de gros și gras ce este și care a câștigat aceste invidiabile dimensiuni numai din cauza sentimentalității sale. Ah! Enrichet dragă - strigă Sir John - când eram tânăr, eram atât de subțirel, că m-ai fi putut trece prin inelul unui membru de la primărie - dar ce să le faci grijilor și necazurilor, ardă-le focul: ele înflă pe om".*

Altă dată, vorbind despre soldații morți sau răniți în Războiul pentru independență, îi vine în minte tot ilustrul personaj, respectiv *"vestitul monolog al lui Sir John Falstaff, în care el dă definiția onorii"*: *"Gloria nu se bea, nu se mănâncă, nu se îmbracă; ea nu vindecă*

oasele sfărâmate de ghiulele, nu cârpește mantalele rupte prin care suflă amorțitorul crivăț, nu-nlocuiește porumbul crud, pe care l-au mâncat soldații noștri, cu pâine caldă, c-un cuvânt, gloria ce-o câștigi e frumos lucru, dar pentru dânsa e bine ca omul să nu riște nici măcar degetul cel mic..."

După cum în articolul **Inegalitatea naturală** din **Tim-pul**, Eminescu dă un citat din **Troilus și Cresida**, vorbele pe care Shakespeare le pune "în gura cumintelui Ulis": "Dacă planeții în vălmășag rău ar rătăci fără regulă, ce grozăvie ar fi! Ce furtună ar fi pe mare, cum ar tremura pământul, cum ar turba vânturile! Frica, răsturnarea, groaza și dezlănarea ar rupe la pământ, ar submina, sparge, dezrădăcina din încheieturi concordia și liniștea dintre state..."

Dar cea mai complexă urmă a eminescienei obsesii shakespeareiene, în speță macbethiene, este legată de ultimul proiect al **Decameronului dramatic**, respectiv de tragedia **Alexandru Lăpușneanu**, creație de maturitate a lui Eminescu, dar pe care o plănuise încă din adolescență, cum reiese dintr-o însemnare de la 1868: "Din **Alexandru Lăpușneanu s-ar putea face un Makbeth românesc cu întrebuințarea mai ales în ultimul act a novelei lui Negruzzi**" (Ms. 2254, f. 301). Alte două însemnări datează din timpul lucrului la traducerea cărții lui Röttscher: "**Macbeth, Othello, Theseu, Carol Moor. Lear - această mână gigantică a timpilor eroici...**" (Ms. 2254, f. 389) și a doua, care cuprinde o caracterizare a personajului: "**Fiece vorbire a lui Macbeth e oarecum o catastrofă pe care o trăiește sufletul său. Mai că nu e o temă mai grea pentru jocul mut decât scena aceasta, pentru că acest joc are să ne arate intuitiv în Macbeth**

căderea unei naturi din cele mai dotate, prin puterile întunecoase ale egoismului" (Ms. 2254, f. 437 v.).

Și totuși, în realizare, tragedia Alexandru Lăpușneanu nu este atât de impregnată de spiritul macbethian precum Bogdan-Dragoș și Grue-Sânger. Dimpotrivă, cu toate că s-a vrut a fi un "*Makbeth românesc*", atmosfera ei stă sub semnul ironiei, al jocului pe față, al glumei chiar. Iată cum își face intrarea (scena II) eroul piesei:

Lăpușneanu

(pentru sine)

De se-ntâmplă-n astă țară vre o mare fărădelege...

Cine poate fi de vină? Lăpușneanu se-nțelege!

(Tare, râzând)

Bună vreme, bună vreme... adunați ca și la joc

Vă văd veseli, vă văd bine, vă văd zdraveni la un loc

Sigur ați vorbit de bine despre mine ca altădată.

Boier I

Ne-nchinăm mării-tale cu supunere plecată.

Lăpușneanu

Lăsați... Mie-mi place omul ca să fie precum e...

E viclean, viclean rămâie... De mă-ți întreba de ce?

Vă răspund că-n astă lume pe cât gândul meu socoate

Unul a știut ce face... Dumnezeu! are dreptate,

Iară lumea asta largă o umplu cu ce-a putut

De aceea fieșcine fie cum el l-a făcut...

Nu încerce să arate altfel... Eu? rămân ceea ce sunt!

Crud, cum ziceți voi - nu rege, ci tiran pe-acest pământ...

Același lucru îl cerea Eminescu, cum am văzut, și de la teatru, să arate lumea așa cum este, după chipul și asemănarea ei, rolul Demiurgului jucându-l, evident, autorul și apoi interpreții piesei sale. Diferența dintre

Macbeth și Lăpușneanu, deci, e foarte mare: Macbeth este un dedublat, un însetat de putere, un bolnav de egoism, un personaj care, ca și Iago sau Richard al III-lea, nu-și dă arama pe față, ci face un *"dublu mârșav joc"*, fiecare vorbă a lui fiind *"oarecum o catastrofă pe care o trăiește sufletul său"*, pe când Lăpușneanu este la lumina zilei, ca și la întuneric, același, el este așa cum pare, viclean și crud, adică tirania se însoțește cu viclenia pe față și chiar este mândru de acest caracter al lui. Alexandru Lăpușneanu pare mai degrabă scos din *"Comedia cea de obște"*, din galeria de măști ale prezentului, pe care Eminescu îl înfiera în Satirele sale.

Deși aparține *"veacului de aur"*, Lăpușneanu e o *"mască de renume"* care joacă în *"comedia minciunii"*, nefiind deloc întâmplător că astfel de idei le găsim în Scrisoarea III-a. După cum nu este deloc întâmplător că le găsim și în publicistica acelei perioade. Astfel, în articolul *Între legendele noastre...*, apărut la 19 martie 1881 în Timpul, analizând în termeni apriori legenda *"vieții fără de moarte și tinereții fără îmbătrânire"*, identificând în omul pururea tânăr pe *"geniul neamului românesc, pururea având în minte trecutul întreg"*, așa cum el însuși îl avea (acest fapt însemnând pentru el *"iubirea de patrie"*), Eminescu ne dă cheia actualizării istoriei, prin metafora binoclului:

"Când ne uităm cu binoclu, ne pare scena foarte aproape, când îl întoarcem ea ne pare foarte departe. Dacă am întoarce binoclul istoric spre anul 1654, la încoronarea lui Constantin Basarab, fiul lui Radu Șerban, am vedea tot piesa de azi, jucată în alte costume..."

Macbeth și Lăpușneanu, deci, e foarte mare: Macbeth este un dedublat, un însetat de putere, un bolnav de egoism, un personaj care, ca și Iago sau Richard al III-lea, nu-și dă arama pe față, ci face un *"dublu mârșav joc"*, fiecare vorbă a lui fiind *"oarecum o catastrofă pe care o trăiește sufletul său"*, pe când Lăpușneanu este la lumina zilei, ca și la întuneric, același, el este așa cum pare, viclean și crud, adică tirania se însoțește cu viclenia pe față și chiar este mândru de acest caracter al lui. Alexandru Lăpușneanu pare mai degrabă scos din *"Comedia cea de obște"*, din galeria de măști ale prezentului, pe care Eminescu îl înfiera în *Satirele* sale.

Deși aparține *"veacului de aur"*, Lăpușneanu e o *"mască de renume"* care joacă în *"comedia minciunii"*, nefiind deloc întâmplător că astfel de idei le găsim în *Scrisoarea III-a*. După cum nu este deloc întâmplător că le găsim și în publicistica acelei perioade. Astfel, în articolul *Între legendele noastre...*, apărut la 19 martie 1881 în *Timpul*, analizând în termeni apriori legenda *"vieții fără de moarte și tinereții fără îmbătrânire"*, identificând în omul pururea tânăr pe *"geniul neamului românesc, pururea având în minte trecutul întreg"*, așa cum el însuși îl avea (acest fapt însemnând pentru el *"iubirea de patrie"*), Eminescu ne dă cheia actualizării istoriei, prin metafora binoclului:

"Când ne uităm cu binoclu, ne pare scena foarte aproape, când îl întoarcem ea ne pare foarte departe. Dacă am întoarce binoclul istoric spre anul 1654, la încoronarea lui Constantin Basarab, fiul lui Radu Șerban, am vedea tot piesa de azi, jucată în alte costume..."

Pentru Eminescu nu există alt regizor decât vremea; ea e, de fapt, regizorul absolut, unic, al relativității, prin care *Archaeus* sau "omul pururea tânăr" revine sau nu în prezent, prin care putem prezentifica sau nu trecutul: *"Dar dacă vremea, acest veșnic regisor, a scos din nou piesa din arhivă și ne-o reprezintă astăzi cu costume schimbate și cu alți actori, oare omul pururea tânăr, geniul neamului românesc, a venit asemenea între noi?"*

Indiscutabil, Shakespeare însuși actualiza istoria, "descoperea" în trecut măști ale prezentului. Acest fel de "adaptare" se petrecea de altfel curent pe scenele teatrelor pe care le frecventa și Eminescu. Shakespeare chiar, pe care *"ochii sufletului nostru îl văd"* ca întreg, suferea asemenea interpretări. Astfel, la 28 ianuarie 1878, Eminescu publică în **Timpul** o scurtă cronică dramatică intitulată **Reprezentările Rossi**, unde e vorba de spectacolele date la Teatrul Național de vestitul tragedian italian Ernesto Rossi, cu **Othello**, **Hamlet** și **Regele Lear**. Deși Shakespeare nu mai era Shakespeare, ci un colaj din el, o "actualizare", totuși jocul marelui actor era compensator: *"Cu multe schimbări făcute scrierii asemenea am trebui să fim înțeleși. Dar mulțămitori precum suntem pentru arta adevărată, renunțăm de mai nainte de a-l vedea pe Shakespeare interpretat ca întreg; așa îl văd ochii sufletului nostru și ne declarăm cu asupra de măsură învinși de jocul puternic al marelui maestru italian"*.

Se pare că Eminescu s-a aflat de mai multe ori în preajma "genialului actor" și deci în preajma "divinului brit", căci iată ce-i scria el la 10 februarie 1878 lui Negruzzi: *"Junimii de aici i s-a stricat rostul cu Rossi. Pân-la venirea acestui genial actor, țineam regulat vinerea*

ședință în cari s-a citit aforizmele lui Schopenhauer, capitole din Bălcescu, o nuvelă a lui Slavici - Gura satului -, o traducere în versuri a lui Ruy Blas, apoi versurile mele ce vi le trimet, c-un cuvânt Junimea de aici a mers pân-acuma strună. De la venirea lui Rossi serile toate ale săptămânii sunt prinse".

Sub influența aceluiași Shakespeare, trăit acum prin Rossi, și urmărit, desigur, de "*veacul de aur*", de "*Basarabi și voi Mușatini*" (Scrisoarea a III-a), Eminescu plănuiește un nou ciclu dramatic, însemnându-și următoarele titluri de compuneri: **Mușat și codrul, Mușat în biserică, Mușat la domnie, Mușat în război, Mușat și cititorul de zodii, Mușat și vitejiile de pe cale** și, printre ele, și un titlu cu rezonanțe shakespeariene **Visele unei nopți de vară** (Ms. 2279, f. 103 v.).

Desigur, rezonanțe shakespeariene întâlnim peste tot în opera lui Eminescu. Așa, cutare personaj din **Avatarii faraonului Tlă** filosofează mizantropic în fața unei țeste goale asemenea lui Timon Atenianul, eroul piesei cu același nume din care Eminescu a început să traducă în 1879 - gest semnificativ pentru poetica sa teatrală - tocmai prima scenă a Actului I, loc unde Shakespeare își exprimă prin personajele Pictorului și Poetului infraestetica lui, adică propria sa concepție despre lume și artă. Parabola "*Fortunei stând pe tron*", a măririi și decăderii, a marelui tăvălug istoric, pe care o închipuie Poetul, i-a plăcut fără îndoială mult polemistului de la **Timpul**, căci o folosește de câte ori are prilejul pentru a caracteriza societatea românească a tânărului stat "curat constituțional", ca în acest text:

"... Oricine înțelege că pentru a deveni cineva enamu che enasu ca Cariagdi, Carada, Giani etc., sufletul unui

om bine născut cată să treacă prin peripeții aproape tragice, asemenea lui Timon din Atena, eroul unei drame de Shakespeare. În adevăr pentru ca un om atât de prietenos, primitiv, generos cum e Timon în actul I să se prefacă într-un sălbatec misantrop, un pustnic, cum e Timon în actul al IV-lea, sufletul său cată să fi trecut prin o sumă de peripeții ce l-au aruncat dintr-un extrem într-altul, l-au prefăcut din alb în negru, din floare de crin în mătrăgună. Seria acelor peripeții luată la un loc și designată c-o singură vorbă, am numi-o fenomenologia unui suflet bântuit de patimă" (Ms. 2254, f. 243-244).

Dar ceea ce înfățișează Poetul prin mijloacele sale, ar putea-o face și Pictorul cu propriul său meșteșug, *"mai cu tipar decât vorba"*, cum traduce Eminescu. După cum, portretul (*"fizionomia asta mută"*) pe care i-l arată Pictorul, Poetul ar putea să-l *"tălmăcească în cuvinte"*. Viața nu trebuie *"mămuțită"*, zice Pictorul (Zugravul), iar Poetul găsește că *"întrecerea cu natura, care trăiește în văpselele acestea, e mai vie decât viața chiar"*. Iată o concepție la care Eminescu însuși subscrie. Artistul deci nu *"mămuțește"*, ci *"dăscălește natura"*, cum mai traduce el un gând al Poetului. Imitarea sau fotografierea realității înseamnă cu totul altceva decât ideea cuprinsă în expresia *"să arătăm lumea așa cum e"*. Veridicitatea eminesciană nu poate să însemne altceva, în câmpul esteticului, decât tot întrecere cu natura, *"viața la puterea n"*, căci asta înseamnă că ceea ce *"trăiește în văpselele astea"*, sau în cuvintele Poetului, *"e mai viu decât viața chiar"*.

Indiscutabil, Eminescu a meditat profund la toate aceste lucruri și e limpede că poetica sa teatrală se află în

prelungirea celei shakespeariene. O ultimă dovadă, mărturie copleșitor de sinceră, care arată cât de pătruns era el de învățătura lui Shakespeare, este cunoscuta poezie **Cărțile**, scrisă în epoca ieșeană (cea mai rodnică din activitatea sa creatoare, cum o consideră Călinescu), pe verso-ul unui imprimat de pe vremea revizoratului (pe imprimatul respectiv fiind trecute o serie de cărți recomandate pentru premiile școlare):

*Shakespeare! adesea te gândesc cu jale,
Prieten blând al sufletului meu;
Izvorul plin al cânturilor tale
Îmi sare-n gând și le repet mereu.
Atât de crud ești tu, ș-atât de moale,
Furtună-i azi și linu-i glasul tău;
Ca Dumnezeu te-arăți în mii de fețe
Și-nveți ce-un ev nu poate să te-nvețe.*

*De-aș fi trăit când tu trăiai, pe tine
Te-aș fi iubit atât - cât te iubesc?
Căci tot ce simt, de este rău sau bine,
- Destul că simt - tot ție-ți mulțumesc.
Tu mi-ai deschis a ochilor lumine,
M-ai învățat ca lumea s-o citesc,
Greșind cu tine chiar, iubesc greșala:
S-aduc cu tine mi-este toată fala.*

Din cei trei învățați ai săi ("**Căci eu am trei izvoară / Din care toată mintea mi-o euleg**"), primul, căruia îi dedică strofele de mai sus, este, deci, Shakespeare. El reprezintă arta, speranța prin care: "**A lumii visuri eu ca flori le leg**". Al doilea înțelept, probabil Schopenhauer, despre care e vorba în următoarea strofă, îl ajută să

dezlege *"problema morții lumii"*. Al treilea profesor al său (*"un alt maestru, care viu mă ține"*) este, desigur, **Archaeus**, principiul vieții, marea taină pe care n-o spune nimănui. Așadar, trei elemente, trei principii universale, ultimele două, aflate în relație de recesivitate (viața și moartea), punând în valoare pe al treilea, care este și primul (arta, visul). Acesta exprimă speranța de a fi și de a rămâne a omului, de a dura mai etern, *"mai viu decât viața chiar"*.





Speranța ca Archaeus

De-a lungul acestui studiu, ne-am întâlnit nu de puține ori cu... **Archaeus**, "personaj" principal care, acum trebuie s-o spunem, este un concept cheie aflat în centrul gândirii eminesciene, de înțelesul lui atârând celelalte înțelesuri. Sau, altfel spus, celelalte înțelesuri ducând la înțelegerea lui. El adună, ca un nod magic, toate firele (accepțiunile) speranței, fiind însăși speranța în ipostaza sa apriori, nenumită și tănuită, consubstanțială ființei umane, naturii vii, în general.

A vorbi, așadar, despre **Archaeus** înseamnă a vorbi despre **apriorismul speranței**. Adică despre faptul că speranța se naște în noi, în orice organism, odată cu viața, înaintea oricărei experiențe. **Archaeus** - principiul vieții și, implicit, al speranței - se găsește într-adevăr în materia cosmică, dar în afară de spațiu și timp. E un ferment veșnic care, într-o infinitate de ipostaze (**arhei**) - și sunt atâția **arhei** câte organisme sunt - conservă

viața. **Archeul** este o "lege de univers" de natură psiho-fizică și, ca atare, orice organism este corporal și imaterial în același timp. Mai mult, el rămâne identic cu sine însuși, oricâte prefaceri exterioare ar cunoaște. Conservând viața, **Archaeus** conservă, deci, și identitatea formelor ei. Principiul vieții se suprapune astfel peste principiul identității. **Archaeus** este totodată și forță generatoare a vieții și factor de echilibru în orice organism.

Nu credem că are importanță de unde și-a luat Eminescu această noțiune, fie din filosofia naturii, al cărei precursor a fost Paracelsus, fie, prin Schopenhauer, din acel **Archaeus faber, causae et initia rerum naturalium** al olandezului Van Helmont, fie prin adeptul acestuia, Dimitrie Cantemir, care în lucrarea **Imaginea științei sacre** susține că **Archaeus** este un agent seminal (**seminum factor**). Indiferent însă de izvorul cunoașterii acestei noțiuni, important este că Eminescu i-a simțit și intuit substanța, **descoperind-o în sine**. **Archaeus** era în el înainte de a-l cunoaște, de a-l teoretiza, de a-l face subiectul unei povestiri. Iar înțelegerea lui - care nu trebuie căutată în sursa istorică exterioară - s-a produs, s-a luminat în momentul cunoașterii filosofiei kantiene.

Eminescu l-a cunoscut, deci, pe **Archeul** său lăuntric prin Kant. "Revelația" s-a produs la vârsta de 19 ani, când era student la Viena, pentru că în articolul **Echilibrul**, de care am vorbit, apărut în primăvara lui 1870, el îl citează pe Kant, dovedind de timpuriu o familiarizare cu principiile transcendente ale **Criticii rațiunii pure**, operă de căpătâi a lui Eminescu din care începuse să traducă în anii studiilor berlineze, dar ale cărei idei le va "aplica" cu succes mai ales în proza sa,

întâi în **Sărmanul Dionis**, cunoscută din timpul vieții sale și al cărei ecou junimist a făcut epocă, apoi în **Avatarii faraonului Tlă** (datând tot din perioada studențească) și, în fine, în **Archaeus**, scriere aparținând epocii ieșene, dar care este o reasezare în pagină a unor texte mai vechi.

Dar Eminescu era pregătit parcă dintotdeauna să primească învățătura apriorismului. El avea înclinații către visare și către speculația metafizică, și aceasta era de ajuns. De altfel, un prim "ecou" kantian, venit din el însuși parcă, găsim în prima sa proză, romanul **Geniu pustiu**, chiar din prologul lui: *"Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu puțință în mintea noastră și că, în urmă, toate câte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sunt decât creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale. Viața-i vis"*.

O asemenea idee și multe altele (pasaje întregi chiar) le va folosi și dezvolta însă în nuvela filosofică **Sărmanul Dionis**. Această scriere este și mai pregnant o ilustrare - prin prisma explicită, de data asta, a apriorismului kantian - a unui fel de viață de tip "archaeus", pe care însuși Eminescu îl ducea: ca și eroul său, el *"se cultiva pe apucate, singur... și această libertate de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atât de visătoare. Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet - e minune oare că pentru el visul era o viață și viața un vis?"* E minune oare că îl citea pe Kant care *"se potrivea cu predispunerea sa sufletească"*?

Eminescu, a cărui faptă era chiar poezia, arta, lumea visului, putea, deci, să spună asemenea lui Dionis: *"... În*

faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu - ele sunt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, și infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat, poate, magii egipteni și asirieni, atuncea în adâncurile sufletului coborându-ne am putea trăi aievea în trecut și am putea locui lumea astrelor și a soarelui".

Cine este acest **mister** care a făcut din Eminescu un **mag călător** asemenea magilor egipteni și asirieni? Desigur, **Archaeus**, exteriorizat însă prin viața scrisului, prin vraja cuvântului, prin convenția literaturii. Cum ajunge Dionis în vremea lui Alexandru cel Bun? Prin "**șotia**" pe care i-o face "**cartea astrologică**" a meșterului Ruben, deci, prin cunoaștere, prin învățătură. O învățătură specială însă, inițiativă, de tip **Archaeus**: "*Trăiesc sub domnia lui Alexandru-vodă - spune călugărul Dan care "se visase mirean cu numele Dionis" - și-am fost tras de-o mână nevăzută în vremi ascunse în viitorul sufletului meu. Câți oameni sunt într-un singur om? Tot atâția câte stele sunt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul cel limpede al nopții*".

Când Dan se întâlnește cu Ruben și-i spune că "*am trăit în viitor*", că acum "*am doi oameni cu totul deosebiți în mine*", meșterul îi confirmă principiul identității: "*Ai văzut că în om e un șir nesfârșit de oameni. Din acest șir lasă pe unul să-ți ție locul pe câtă vreme vei lipsi din el. Se înțelege că acesta nu va putea fi întreg*

căci, întreg fiind, ți-ar nega existența ta. În faptă însă, omul cel vecinic, din care răsare tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lângă sine, în orice moment - îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mâna - este umbra ta".

Și tot astfel, continuă Ruben, poți să-ți schimbi firea trecătoare de azi cu firea cea veșnică a umbrei, căpătând în acest chip puterea dumnezeirii și putând realiza orice după formulele rostite la facerea lumii și pe care Dan le poate găsi în cartea astrologică dăruită de Ruben, în a cărei fire se află firea discipolului său. Apoi, când Dan își *"desparte individualitatea"*, află de la umbra sa o *"cugetare ciudată"* și anume că *"sufletul tău, fără ca azi să și-o aducă aminte, a fost odată în pieptul lui Zoroastru"* și că acea carte ce stă deschisă înaintea sa e însăși cartea lui, pe care numai ea, umbra, poate s-o dezlege, pentru că a fost cândva și umbra lui Zoroastru. Înzestrat astfel cu atotputerea și atotștiința umbrei, Dan va face cunoscută călătorie în lună, propulsat, desigur, cum am văzut, de sărutarea Mariei, care *"îl împlu de geniu și de-o nouă putere"*...

În felul acesta, prin "formulele" artei sale, Eminescu ni se înfățișează ca demiurgul la facerea lumii, alcătuiind după tiparul lui *Archaeus* sau după instinctul său creator *"un univers veșnic într-o picătură trecătoare"*. Pentru el, teoria kantiană, principiile cunoașterii transcendente, intuiția pură a spațiului și timpului nu sunt decât o descoperire a unui *Archaeus* apriori existent în sine, altfel spus, nu sînt decît un pretext savant pentru magica sa călătorie întru cuvînt, pentru arta sa, care se poate defini ca un joc superior de-a spațiul și timpul, de-a visul și realitatea, de-a ființa și neființa etc., surprinse în *"clipa eternă"* a prezentului, a actualității estetice identificate cu principiul vieții.

Zadarnic am căuta în acest joc urmele exacte sau idei sistematic expuse ale unei filozofii sau alteia. Și mai eclectic se prezintă "influențele" în proza fantastică **Avatarii faraonului Tlă**, eminescologii alcătuind o întreagă bibliografie, începând cu lecturile de cultură orientală care îl preocupau pe Eminescu încă din anii școlarității la Cernăuți. Iar G. Călinescu îi consacră acestei proze multe pagini și chiar teza sa de doctorat, în care un loc central îl ocupă studiul comparativ, legăturile cu presupusele izvoare, în principal cu cele egiptologice, și cu opere ale unor autori ca Théophile Gautier, Shakespeare, Wieland, Schiller, Novalis, Goethe, Hoffman și până la Al. Depărtățeanu.

Dar analiza eului metafizic, simbolismul panteistic, identitatea în pluralitate, nebunia cosmogonică a lui Baltazar, reîncarnările lui Tlă, atmosfera de basm din ultima parte a nuvelei "ilustrând" teoria schopenhaueriană a iubirii ca mijloc de perpetuare a speciei (deși Cezara este femeia demonică), toate acestea și încă multe alte speculații se găsesc la Eminescu topite în expresia jocului, în spiritul propriului **archaeu**, unind ideea cu imaginația în chip absolut original, așa cum spune chiar el în poezia **Cu gândiri și cu imagini**: *"Neavînd învăț și normă, / fantezia fără formă / Rătăcit-a..."* și că ideilor ce-i bat sub tâmpile: *"Eu le-am dat îmbrăcămintele! / Prea bogată, fără minte. // Ele seamănă, hibride, / Egiptenei piramide..."*.

Se caută filosofie și sisteme filosofice acolo unde nu este vorba, de fapt, decât de **expresia estetică a speranței înțelese ca Archaeus**. Eminescu avea, evident, înclinații spre filosofie, fiind înainte de toate un fin logician, dar în filosofie el găsea, ca toți marii creatori,

cea mai bogată și complexă materie pentru imaginația sa poetică de-a dreptul fantastică, însetată de absolutul jocului estetic. Teoria identității în pluralitate, plonjările în timp și ieșirile din spațiu, speculațiile metafizice sunt tot atâtea prilejuri de savante combinații literare, tot atâtea geneze ale limbii, tot atâtea expresii ale unui **arheu** lăuntric stăpânit de voluptatea cosmosului, a misterului și necunoscutului. Eminescu făcea din orice "filosofie" un regat literar, o emoționantă împărăție a gândului, un magic laborator de creație, ca în această însemnare, bunăoară:

"Într-un mediu pururea proaspăt orice există în infinit. O rasă de cai ori de boi care trăiește din neam în neam pe un singur pământ, începe a degenera și se stinge. Schimbând mediul, trecând în altă țară și la altă pășune ea întinerește, se re-nvigorează, se regenerează. O idee se naște într-o țară bătrână, încearcă a-și întinde rădăcinile în complexul de idei obișnuite ale poporului, interesează o zi și trece. Aceeași idee intră în sufletul unui popor tânăr și face o revoluție în toată natura lui intelectuală. Ideea nouă la un popor tânăr devine epidemie - să ferească D-zeu să fie o idee greșită - toată dezvoltarea lui va fi atunci greșită. Dar toate au astfel natura valului. Să ne-nchipuim că Cezar ar fi trăit pe un pământ depărtat de noi, ale cărui raze n-ajung la noi decât într-o mie de ani. Să ne-nchipuim că astăzi Brutus îl ucide și noi ținem ocheanul spre acea stea. Acum nu vedem nimic - abia peste-o mie de ani am vedea ceea ce în steaua X se petrece astăzi. Pe de altă parte, să ne-nchipuim că oameni din toți corpii cerești țin ocheanele îndreptate spre noi, unii mai aproape alții mai departe - și Cezar azi cade de mâna lui Brutus. Cei din lună or

vedea astăzi - cei mai departe mâini, și mai departe poimâini, în văile universului peste o mie de ani. Raza care-a căzut pe fața lui murindă, călătorește în univers și ajunge pe rând toate stelele infinitului și miliarde de ani, pe ani, pe rând însă, tragedia morții lui Cezar se petrece mereu, fără sfârșit.

Tragedia aceasta trăiește, dar pururea într-un mediu nou. Pretutindenea e o clipă care nu este, devine, este, scade, nu este.

Sufletul trebuie tratat ca pământul, să i se dea ce-i trebuie spre a fi productiv, ideea ca sămânță" (Ms. 2276, f. 209-210).

Aici se concentrează esența poeziei eminesciene. Sufletul lui Eminescu, **arheul** său, a fost productiv, și încă la ce mod, pentru că el l-a alimentat întruna, i-a dat fără contenire ideea ca sămânță. Orice însemnare, ca cea de mai sus, orice poezie, fie ea și o prelucrare populară, trăiește, e vie, pentru că Eminescu i-a dat "**ideea ca sămânță**", a tratat-o așa cum un țăran tratează pământul spre a fi roditor. Ideile filosofice (multe de împrumut) care au căzut ca semințele în sufletul tânăr al lui Eminescu, au făcut o revoluție în toată natura sa intelectuală, au devenit "**epidemie**" creatoare. Pentru că sufletul tânăr al lui Eminescu era la răndu-i hrănit de o vitalitate extraordinară, de un **Archaeus** apriori de tăria eternității. De aceea, orice "atingea" poetul, devenea original și nou sub soare, un univers într-un strop de rouă, o filosofie întreagă într-un vers: *Nu credeam să învăț a muri vreodată sau De plânge Demiurgos doar el aude plânsu-și*, sau într-o strofă (conținând **mitul regenerării**, ca o replică în versuri la însemnarea mai sus citată):

- *Codrule cu râuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tânărar precum ești
Tot mereu întinerești.*

Arta lui Eminescu este, cum am spus, un joc superior, savant, o desfășurare de fantezie structurată însă mereu pe o idee, rezultatul fiind o creație perfect unitară. Dar nu-i mai puțin adevărat că acest joc superior nu s-a consumat în sine, dimpotrivă, toată creația lui Eminescu este demonstrație întru ceva, este căutare: el căuta **principiul vieții**, piatra filosofală a existenței. Și acest principiu al vieții este **speranța ca Archaeus**, așa cum este **ideea ca sămânță**. Or toată această **demonstrație întru speranță** pe care a făcut-o întreaga sa viață, prin creația sa, e concentrată în povestirea filosofică **Archaeus**, care, așa cum spuneam, e o reșezare în pagină a unor texte mai vechi, pe care le-a continuat însă până la moarte cu alte însemnări în spiritul acestei povestiri filosofice, ca însemnarea citată din manuscrisul 2276.

Archaeus este, așadar, expresia unor căutări permanente și găsirea, în cheie eminesciană, a principiului vieții. Evident, la înălțimea înțelegerii lui nu poate să acceadă oricine: "*Netăgăduit că sunt multe lucruri la priceperea căroră nu-l ajunge capul pe-un membru gros de la primărie sau pe-un subcomisar de poliție*", ne pune în gardă, din capul locului, Eminescu, prin gura eroului acestei povestiri (scrisă la persoana I). Astfel de "lucruri" sunt filosofia, poezia, artele, "*a căror existență nu poate fi negată*".

Și autorul își începe **demonstrația întru archaeus** "*de la az buchi*", adică de la Kant: lumea există apriori în noi, în orice organism viu: "*Lumea nu-i cumu-i, ci cum o*

vedem: pentru gânsac, cum o vede el, pentru câne item, pentru membru de la primărie - pentru Kant item. Totuși câtă deosebire între ochii de porc a sus-nțelesului membru și privirea adâncă a înțeleptului de la Königsberg".

Deci, dacă *"lumea cum o vedem nu există decât în creierul nostru"*, e lesne de înțeles acum - și poetica sa ni se luminează cu totul - de ce Eminescu, în articolele sale teatrale (pe care în vremea aceea, când în laborator își cizela texte ca *Archaeus*, le publica în *Curierul de Iași*), cere ca teatrul și respectiv actorul să arate lumea așa cum e, aplicându-și perfect teoria în cazul lui Gogol. *"A arăta lumea așa cum e"* înseamnă prin urmare a o arăta cum o vede fiecare din cei care ne-o reprezintă. În acest fel și pentru Eminescu arta nu este *"copie după natură"*, ci *natură de gradul doi*, adică realitate trecută prin spiritul și sensibilitatea creatorului.

Că arta nu este o fotocopie a realității, se deduce din următoarea mare deosebire pe care eroul din *Archaeus* o face între felul cum vede lumea un filosof și felul cum o vede un gânsac: *"pentru-o minte mare totu-i problem, iar pentru 75 de dramuri de creier totu-i sigur"*. În acest sens, arta nu imită realitatea, ci o problematizează. O primă problemă, de pildă, este *"că nu putem pricepe lumea în sine"* și că tot ce înțelegem sunt *"reacțiunile creierilor noștri"*, ce ne fac, în ultimă instanță, să vedem *"că lume și viață sunt un vis"*. Un asemenea înțeles al lucrurilor nu se relevă decât celor ce trăiesc prin actul gândirii lor, ori gândirea adevărată este *"un cutremur al nervilor. Cu cât nervii se cutremură mai bine, mai liber, cu atâta cugetarea e mai clară (...). Iar eu din parte-mi gândesc așa: orice-a gândit un om singur, fără s-o fi citit sau s-o fi auzit, la alții, cuprinde o sămânță de adevăr"*.

Cu alte cuvinte, *"sămânța de adevăr"* sau *"ideea ca sămânță"* există în tine apriori, dar ea trebuie descoperită, așa cum îi spune Ruben lui Dan, că în el trebuie să-și descopere adâncimea nesfârșită a sufletului său nemuritor. Or, acest lucru devine posibil numai prin actul gândirii în sine, prin trăirea ei ca atare, ca **datum** existențial, prin voința lui **Archaeus** sau prin speranța pe care viața din tine se luptă să o exprime (speranța fiind o expresie sublimată a vieții). Asemenea *"semințe de lumină"* Eminescu le găsea în *"cărțile vechi, pe cari oamenii nu le scriu numai iac-așa, numai ca să le scrie, ci pentru că gândise ceva ce le apăsa inima și voiau s-o spuie și altora..."*.

Moșneagul pe care eroul povestirii îl vede pe fereastră intrând la crâșma "Corabia lui Noe", unde el își avea o masă rezervată, nu este altceva decât o astfel de *"carte veche"* vie. Curios să afle cine-i, *"iau pălăria din cui, cobor iute scările și la Corabie"*. Înăuntru, moșneagul la masa sa. Fiind în drepturi, se așează și el tot acolo. Bătrânul, cu părul alb, ras cu totul la față și mirosind a tabac, începe să ciocănească în masă cu degetele lui subțiri și să fredoneze ceva. Eroului i se pare că melodia pe care o aude acum a mai auzit-o cândva... undeva. Și îi spune bătrânului gândul. Spre surprinderea lui, moșneagul îi răspunde că, într-adevăr, a mai auzit aria asta când îi ștergea *"ciubotele lui Beethoven"*. Dar tânărul nu-l cunoscuse pe Beethoven. *"Ce știi d-ta dacă l-ai cunoscut sau nu. Eu îți zic că l-ai cunoscut..."*

Și văzându-l în continuare mirat, și fiindcă *"mirarea este mama înțelepciunii"*, bătrânul se pune să-i explice cine-i **Archaeus**: *"Archaeus este singura realitate pe*

lume, toate celelalte sunt fleacuri - Archaeus este tot". Tânărul nu înțelege. Atunci moșneagul, procedând ca Socrate, o ia mai pe departe, pornind de asemenea de la ceea ce însuși tânărul știa, adică de la apriorismul kantian: "Cugetări imposibile nu există, căci îndată ce o cugetare există, nu mai e imposibilă, și dac-ar fi imposibilă, n-ar exista. Ce este imposibilul? Am să-ți pun îndată o mulțime de probleme. Condițiile a orice posibilitate sunt în capul nostru. Aicea sunt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supună. Aicea-i timpul cu regulile lui matematice, aicea spațiul cu legile geometrice, aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută..."

Dacă aceste trei elemente ale minții noastre dispar, continuă bătrânul, rămâi ca înaintea unei minuni *"așa ca omul care crezuse că tot ce vede e chiar așa cum este"*. Lipsa unui simț, bunăoară, *"modifică radical lumea cugetării"*. Când și-a pierdut auzul, Beethoven a început să compună din memorie, scriind Fidelio așa *"cum crede el c-ar trebui să fie muzica pentru voci omenеști"*.

Pe eroul povestirii îl interesează însă *"făptura normală a omului"*, cea anume făcută ca să vadă adevărul. Dar această făptură, îi replică bătrânul, *"nu este una ș-aceeași"*. Urmează apoi parabola omului care se visează *"elastic"*. El ia realitatea visului său drept adevărata realitate și *"dac-ar dormi toată viața lui, nici prin minte nu i-ar mai veni să se îndoiască că aceasta este natura lui..."* O băutură preparată dintr-o anumită buruiană modifică organul vederii și creează înaintea omului o altă lume. În starea de nebunie, toate ideile sunt de o cumplită realitate. Care este atunci criteriul realității? *"O lume ca nelumea este posibilă, ne-*

nteruptă fiind de-o altă ordine de lucruri". Concluzia: "Nu avem criteriu... Nu știm dacă știm ceva..."

Totul există, deci, în relativitate și subiectivitate. Nu poți să-l combați pe cutare care spune o ciudățenie. Nu poți ști dacă cutare e visător. Cine e visător? *"Noi sau el? Asta e-ntrebarea..."* Poate că noi visăm într-un fel și el într-altul. Și noi vedem lumea și el o vede. Și noi o pipăim și el o pipăie. De ce modul nostru de percepere ar fi cel adevărat și al lui cel fals? Cine-i nebun, el sau noi?, *"asta-i întrebarea"*. Iar în timp, ceea ce ni se pare nouă ciudat, oamenilor din alte secole li se părea firesc. Ceea ce unul înțelege, altul nu pricepe o iotă!...

Care-i deci *"criteriul minții sănătoase?"* Mentea omului se hrănește secol de secol din "paradoxii". Cine deține adevărul? Nici teoriile mișcării nu se pot susține. *"Unde-i mișcarea când spațiul e nemărginit?"* Oricât s-ar mișca, pământul stă în același loc al nemărginirii... *"Care-i criteriul mișcării lui?"* Simțurile ne înșeală. Distanță nu există, căci e nemărginită. *"Pământul îmblă cum îmblăm noi în vis. Departe ajungem, și totuși pe loc suntem"*.

Iar pentru timp la fel, ne scapă orice criteriu spre a-l judeca. Când aștepți pe cineva drag, o clipă ți se pare o eternitate și când citești o carte care-ți place, o istorie întreagă ți se pare un minut. Ca să trăiești un roman care ți-a trecut o clipă prin minte, ți-ar trebui viața toată. Într-un singur vis, în câteva ore, deci, poți trăi viața tuturor oamenilor pe care-i cunoști. După criteriul normalității, zici: *"numai asta este posibil și numai așa e posibil"*, dar dacă depășim această gândire *"convențională și de calup"*, vedem că și orice alt criteriu e îndreptățit și că un lucru văzut așa, *"ar putea fi de o mie de ori altfel"*.

La fiecare gând sau întrebare a moșneagului suntem tentați, ca și eroul povestirii, să-l contrazicem, să ne mirăm și să nu-l credem. Ne vin în minte argumentele științei, cu ultimele ei descoperiri, revedem chiar teoria relativității a lui Eistein numai să găsim un punct de sprijin, un criteriu ca să ne orientăm, să nu ne pierdem capul! Unde vrea să ajungă cu demonstrația lui bătrânul? Tot ce a spus el până acum ne apare, cum bine observă tânărul, ca o "*ciudată idee despre viață!*" Căci unde pot trăi lucrurile astfel amestecate? În ce realitate? Nu în realitatea visului?

Sau a Regelui Somn? În drama filozofică **Andrei Mureșanu**, Eminescu ne dă cheia acestei urme infraestetice. Pe erou, după încercările existenței, dezgustat de ea, nu-l alină cu speranța ei decât viața artei, a visului, a ficțiunii, prezentată sub chip de **Archaeus** astfel de **Regele Somn**:

*Nu știi cine e dânsa? - un capăt e de ață
Din sufletul naturei care ni dă viață,
În orice ființă este, deși nu știi, ascete,
Nu poți să ștergi viața cu-a gândului burete...
Reneag-a ta viață, disprețuiește-o-n piept -
Din raze se încheagă și-ți vine înderept.
Renunți la fericire? dar ea-i un vecinic vis,
De fuge ziua - vine când ochii ți-ai închis.
Oricât te scuturi, oame, nu-ți poți ieși din piele,
Căci te fac jucăria zburdălniciei mele.
Acopere tu ziua cu-a gândului tău ceață,
Eu vecinic treaz, din visu-ți voi face o viață.*

Aceasta este, deci, actualitatea estetică, viața artei, tărâmul "vieții la puterea n", acolo unde putem "*să trăim*

și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile noastre cu ale lor!" Numai aici, în artă, în povestire, timpul și spațiul sunt o realitate apriori. Numai aici totul este posibil. Demonstrația, confuză poate pe alte țărâmurî, aici se limpezește complet. Adevărurile sunt "vorbe, vorbe, vorbe", numai poveștile sunt adevăruri, sunt viață înmîită, sunt Archaeus:

"Închipuiește-ți un manuscript vechi, cu file unse, într-un colț de sertar... o comedie, de exemplu. Directorul de teatru, în încurcătură, dă de el, citește... citește... pocnește din degete... Da știi că asta-i bună!... Și iată că te pomenești deodată pe scenă c-o icoană vie a vieții... publicul râde, actorii se strîmbă și toate acestea c-a-nainte... de o sută de ani. Atuncea-ți vine-a zice că ori publicul și textul sunt depărtați cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. Unde este timpul? Când întorci binoclul, lucrurile ți se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, și ar fi foarte firesc asta... Unde este spațiul? De aceea cînd auzim trîmbița marilor adevăruri, cari se prezintă cu atîta conștiință de sine, să zîmbim și să zicem: Vorbe! Vorbe! Vorbe! S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndurile noastre cu ale lor... În ele trăiește Archaeus... Poate că povestea este partea cea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele... Auzit-ai tu vreodată povestea regelui Tlă?"

Și probabil că aici, cum reiese din alt proiect, ar fi urmat povestea regelui Tlă. Prin urmare, tînărul ar fi fost introdus exact în realitatea visului, în fantasticul iden-

tității, în diversitate, **Avatarii faraonului Tlă** cum i-a spus G. Călinescu acestei povestiri fantastice, fiind o exemplificare ideală a demonstrației făcute până acum. Am fi avut astfel o poveste în poveste, nemaivorbind de faptul că povestea care urma, aceea a lui Tlă, conținea mai multe povești pe măsura subiectului ei: **reîncarnarea**. Dar tânărul, în varianta **Archaeus**, vrea să știe *"mai întâi cine-i Archaeus?"* Și moșneagul, după ce a făcut demonstrația în plan estetic, acum o face în plan ontic, rezumând de fapt "sămânța de adevăr" din povestea regelui Tlă:

"Măi băiete! Cu toate schimbările ce le dorește un om în persoana sa, totuși ar vrea să rămâie el însuși... persoana sa. Am cunoscut oameni ce doreau să fie mai frumoși (câte femei!), mai cuminți (câți oameni de stat!), mai geniali (câți scriitori!), am cunoscut unii care aveau dorințe de Cezar, în cari se grămădeau visurile de glorie a lumii întregi... dar ei voiau să fie tot ei. Cine și ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămâie tot el? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții".

Într-adevăr, viața nu are alt scop decât viața. În ea stă acel mister care-l face pe muribund să spere că va mai trăi, că se va redeștepta la o nouă viață! Cine îi dă această putere de a spera? Cine îi dă această voință, și, în general, cine îl păstrează pe om ca om? Cine îl face *"să rămâie tot el"*, deși *"ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca unameleon"*? **Archaeus**, desigur, principiul universal al identității. Acest mister este deci **speranța ca Archaeus**.

Dar pentru că tânărul se vădește mai încurcat ca oricând în înțelegerea conceptului, moșneagul introduce în demonstrația sa o nouă dimensiune, tocmai aceea a

actualității estetice, de care am mai vorbit. Archaeus "nu-i ușor de priceput - pentru că-i etern. Și etern este tot ce este întotdeauna de față... în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăși stări de lucruri. Ce este. Numai dacă vremea ar sta locului am putea vedea lămurit ce-i etern..." Ca în cazul îndrăgostiților, cum am văzut când am vorbit despre speranța iubirii. Însă acum trebuie adăugat că prezentificarea, actualizarea sunt o consecință firească a apriorismului și că atotprezentul nu există decât prin viață, prin "patria vieții", cum spune Eminescu într-un text mai puțin cunoscut:

*Patria vieții e numai prezentul.
Clipa de față numa-n ea suntem,
Suntem în adevăr. - Iară trecutul
Și viitorul numai o gândire-s.
În van împingeți ce vi-i dinainte,
În van doriți acelea ce-or veni.
Întoarceți-vă-n voi și veți cunoaște
Că toate-n lume, toate-s în prezent.
Tot ce au fost și tot ce-a fi vreodată
Au fost, va fi numai pentru că e.
Nu știi că atingînd pe-un singur om
I-atingi pe toți? Mulțimea e părere.
Spune la mii de inși aceeași vorbă
Și-n mii ea atunci va trezi
Icoană - aceeași și același simț.
Un semn că toți e-n unul, unu-n toți.*

Eminescu va aplica strălucit acest principiu al identității, asimilat încă din perioada berlineză, când e scris textul, la teatru, așa cum am văzut, la relația actor-spectator, "simțămîntul adevărat" al primului multi-

plicându-se în "*simțământul adevărat*" al publicului. Căci unde există o mai perfectă întrupare a lui Archaeus dacă nu în lumea teatrului? În cazul acestei arte, versul sau aforismul "*Patria vieții e numai prezentul*" este chiar o definiție și, implicit, definiția actualității estetice. Și conform "metodei identificării", teatrul e chiar principiul actualizării și al obiectivizării. Apriorismul și subiectivismul se convertesc în **obiectivitatea prezentului**. În teatru obiectivizarea se naște când ceea ce simte actorul, când ceea ce el vede, face să simtă și să vadă și alții, când "*simțământul adevărat*" de pe scenă se transmite și în sală și devine un "*simțământ adevărat*" general, multiplicat.

Iată de ce dialogul ființei cu lumea sau dialogul cu sine, fiindcă e tot una, în cazul experienței apriori, există numai în "*clipa de față*". Eternitatea însăși, trecut și viitor, e numai gândire prezentă, e perpetuă prezentificare, perpetuă actualizare. Tot ce-a fost și tot ce va fi nu au rațiune de a fi decât raportate la prezent. Prezentul, clipa de față, validează eternitatea. Iar prezentul nu este altceva decât viață! Decât speranță. **Speranța nu există decât în prezent**. Acum și aici. Prezentul trăiește după principiul vieții, ceea ce a fost și ceea ce va fi, ca antiteze, se adună în clipa de față. Nu spunea Eminescu încă din 1868, legat de opinia despre drama lui Hasdeu, că **antitezele sunt viața?**!

Moftul, de pildă, e antiteza "*dintre aparența exterioară și fondul intern*". El este viață. Așa cum viață este tot ce-i antiteză. În prezent există, în viață se manifestă tot ce se opune. Însăși opoziția dintre viață și moarte, ca și aceea dintre speranță și desperare, tot viață este. După cum tot în viață, în prezent, se manifestă

recesivitatea dintre rău și bine, frumos și urât, optimism și pesimism. Chiar dacă omul se naște optimist, viața sa e o luptă cu pesimismul de împrumut sau dobândit în prezentul acestei lupte.

Și tot astfel, speranța ființei, cu care aceasta vine pe lume, nu se afirmă, nu devine un mod **uman** de a fi decât în conflict antitetic cu desperarea, cu tot ce înseamnă complex existențial, când ființa se vede mărginită și neputincioasă față de nemărginirea universului, față de moarte, în fond. În acest sens, **antitezele sunt speranța**, căci fără această desperare, suferință, frică, neputință, nu ar exista căutare, nu ar exista ieșire, nu ar exista speranță. Vorba poetului: *"Nu e carte să înveți / Ce viața s-aibă preț / Ci trăiește, chinuiește / Și de toate pătimește / Și-ai s-auzi cum iarba crește"*.

Ai să-l auzi pe Archaeus, care e marele mecanism al vieții, marele **mechanism al prezentului**, el fiind "**clipa**" care *"sprijină vecia-ntreagă / Și-nvârte universu-ntreg"*.

În Archaeus se "rezolvă" toate antitezele: *"Cu mâne zilele-ți adaogi, / Cu ieri viața ta o scazi / Și ai cu toate astea-n față / De-a pururi ziua cea de azi"*.

Prezentul este, deci, cum spune Eminescu prin gura moșneagului său, inserând aici o idee din **Contrapagină**, *"un punct în care s-ar naște un moratoriu între moarte și viață, căci lumea nu-i decât o vecinică plătire către viață, o vecinică încasare din partea morții. Și această împrejurare este mama timpului"*. Numai fără ea, fără *"suma celor ce există"*, am putea ști ce-i netemporal, am putea pricepe ce-i etern.

Or, această operație o face tocmai gândirea apriori. Care se manifestă numai în prezent, care nu există decât prin viață. Totul există fiindcă eu sunt. Și există acum pentru că

eu sunt acum, pentru că în cugetul meu trăiește lumea așa cum o văd eu. Dar eu sunt și, deci, și lumea există, pentru că, arată moșneagul, *"unul și acelaș princip de viață încolțește"* în mine ca și *"în mii de mii de flori"*. Prin acest *"princip de viață"*, prin Archaeus, *"ființa în om e nemuritoare"*. Ființa, onticul, durată. *"E unul și acelaș punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit..."* E ca o ecuație cu n necunoscute, care prin legile de univers ale lui Archaeus dă viață în mii de forme, *"mișcă cojile, le mână una-n spre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturilor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică"*.

"Și este într-adevăr vecinică", completează tânărul ce arată a fi înțeles cine e Archaeus. Acest *"princip de viață"*, acest *"spirit al Universului"*, care se încearcă în fiecare om, care prin el speră, materializându-se însă în chip deosebit, *"îci ca rege, colo ca cîrșetor"*, e asemenea codrului: *"Tu din tînăr precum ești / Tot mereu întinerești"*. Omul e ca o *"pasăre măiastră"*. *"Ah! cum nu sunt o pasere măiastră, / Cu penele de aur ca paserile-n rai"*, zice poetul în Codru și salon. Archaeus în fiecă om își încearcă zborul, *"asaltul spre ceruri"*.

"Asaltul e tinerețea" - iată dezlegarea mitului regenerării, a veșnicei întineriri. *"Oamenii sunt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor - încercări de dezlegare"*. Dacă omul e problemă, viața, speranța din el încearcă să o dezlege. Ne întoarcem la Kant, care spunea că acolo *"unde-i un problem e totodată și deslegarea lui"*. Însă nu toți oamenii, prin viața lor, prin *"chinul îndelungat"*, ca o *"vecinică goană după ceva necunoscut"*, ajung la dezlegarea propriilor lor probleme

care sunt ei. Cei mai mulți *"rămân întrebări, uneori comice, alteori neroade, alteori pline de-nțeles, alteori deșarte"*. Întrebări curioase, pe care rămâne să le dezlege, cu **aviditatea** caracteristică lui de a afla răspunsul, însuși geniul. Fiecare om e o tulburătoare întrebare, o problemă pusă lui, el fiind ca spiritul universului, chinuit de răspunsul pe care trebuie să-l dea.

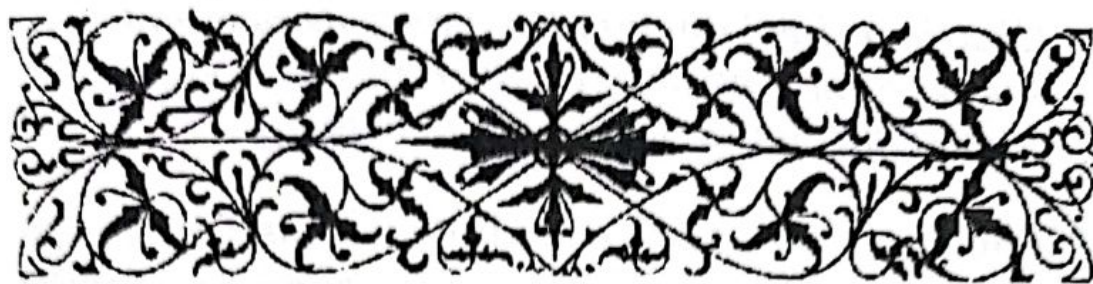
Moșneagul lui Eminescu nu ne mai spune aceste lucruri, dar existența ca atare a povestirii **Archaeus** este chiar dezlegarea problemei pe care o pune. Și dat fiind că - așa cum spunea același Kant - *"noi cunoaștem în lucruri ceea ce punem în ele"*, idee care stă de altfel la baza gândirii lui Moș Iosif (*"Unde mintea lui proprie nu-i da o deslegare, acolo nici astrologia cea grecească n-o putea face în chip nemijlocit. Ea aproba numai aposteriori ceea ce el pusese în calculele sale apriori"*), această povestire chintesențială, care ar mai putea fi numită poem filosofic sau dramă existențială, este însăși dezlegarea "problemei" Eminescu. Este **speranța ca principiu de viață**, ca **Archaeus al manuscriselor** din care se nasc antitezele identității, este adică însuși acel **Archaeus** teatral aflat în *"creierul naturii"* și pe care geniul îl *"fixează pe hârtie"*, dându-i astfel, prin toți cei ce-l vor dezvălui (recepta), infinită viață, eternizându-se pe sine prin el.

Ne-o spune în chipul cel mai deslușit chiar Eminescu într-o variantă parțială a lui **Archaeus**, mai bine zis o însemnare (Ms. 2268, f. 22-23) legată de povestea *"manuscriptului din sertar"*, pe care am putea-o numi **Parabola manuscriptului** și prin care demonstrația eseului de față, sprijinită în esență pe ideea manuscriselor speranței, capătă, poate, rezonanța ce o au

înseși cuvintele celui căruia ursitoarele i-au dăruit
"tinereță îmbătrânită și viață fără de moarte":

" - Dragul meu... Ți-am vorbit de manuscriptul din
sertar. Îmi vei concede cumcă toată comedia n-ar fi avut
loc, cu planul ei, cu patimele ei, cu esteriorul de regi, popi,
cavaleri, dame de curte, hetere etc., dacă nu era acel
ne-nsemnat manuscript vechi de o sută de ani în fundul
saltarului. Câtă bogăție de viață, costume, oameni,
aranjament, pasiuni în câteva foi terfelite în care zăcea
Archaeus (s.n.). Ei bine, privește viața ca o comedie -
cine-o aranjează? Privește omul ca o mașină - cine-o
ține? Privește natura ca un decor - cine-o zugrăvește?
Ș-apoi nu uita că hârtia chiar era de nevoie numai ca să
fixeze pe Archaeus (s.n.). Dacă iei manuscriptul, oare el
nu există? Ba da. Ce era el? Un nimic, o posibilitate...
Dar închipuiește-ți cum că-n mijlocul reprezentației un
perete cade, un actor își rupe capul, unul își uită rolul...
Iată un archaeus jignit și simți tu că-i jignit. De ce simți?
Pentru că acel nimic e și-n tine (s.n.), pentru că, insultat
pe scenă, e insultat în tine. Și cu toate acestea el putea
să rămâie mii de ani în saltar și corpul lui de hârtie să
putrezească, tu însuși puteai să nu te naști, să fii din
numărul celor ce n-au fost niciodată... ei bine, totuși
existența era posibilă pentru că este (s.n.). Ar fi existat
ca o idee, ca o comedie primită al cărei manuscript s-a
pierdut și despre care nimeni nimic nu știe, deși a existat,
ba există în creierul naturei. Prin urmare ai fost, ești,
vei fi totdeauna (s.n.)".





Eminescu Christus

Ca orice mare creator, Eminescu a tins spre Absolut, spre Esență, spre Sămânța lumii, spre *"sâmburele de ghindă"* al Universului, spre *Archaeus*-ul speranței. Creația sa e o mistuitoare **facere și desfacere** către izvor, către miezul lucrurilor, către Dumnezeuire. O Dumnezeuire însă fără *"credință"* și *"speranță"* în înțelesul lor ortodox. Eminescu este Apostolul care dă toate învelișurile credințelor la o parte și ajunge la ideea pură, originară, de Dumnezeuire. Pentru el Dumnezeuirea nu există în diferitele forme ale religiei, în reprezentări, în dogme. Nu există nici o însemnare care să ateste că Eminescu ar fi mers la biserică. Religia, cum scrie în *Împărat și proletar*, e *"o frază de dâșii inventată"*, adică de *"cei tari"*, este iluzia deșartă, *"speranța de răsplată"* din inimile celor care trag ca *"vita dela plug"*:

*Religia - o frază de dâșii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,*

*Căci de-ar lipsi din inimi speranța de răsplată,
După ce-amar muncirăți mizeri vieța toată,
Ați mai purta osânda ca vita dela plug?*

Eminescu nu acceptă o credință într-un Dumnezeu care îi vede pe Tiran și pe Demagog și nu-i trăsnește! Pentru el imaginea religiei, a bisericii organizate, e aceea a unui "rotund egumen / Cu foalele-ncinse și obrazul rumen". De aceea, "după moarte răsplată nu v-așteaptă":

*Cel ce în astă lume a dus numai durerea
Nimic n-are dincolo, căci morți sunt cei muriți.*

Nu în ordinea socială a lucrurilor sau în "ordinea divină", un cuvânt inventat de acei "dandy avuți spre a-nveli interesele lor personale" (Ms. 2255), poate fi, deci, găsită Dumnezeirea, ci numai "la nourî", cum îi indica amicul său din tinerețe, de la Blaj, Filimon Ilia:

*Ții minte, oare, când te-ntrebai
Ce este omul? ce-i omenirea?
Ce-i adevărul? Dumnezeirea?
Și tu la nourî îmi arătai.*

Pentru Eminescu, Dumnezeirea este **Speranța** **originară**, speranța **în nuce**, speranța pură, în sensul credinței dintâi sau, cum îi zice el, "**credința simplă**", care nu are nimic a face cu credința bisericii organizate, cu religia "sfinților părinți". Ce s-a întâmplat între această Speranță originară și credința dogmelor? Cum de s-a pervertit "**credința simplă**"? Cum de s-a pierdut? Cum s-a instalat pe pământ Răul și a făcut din Dumnezeu

un om reprezentabil, care nu mai inspiră încredere? *"Azi artistul te concepe ca pe-un rege-n tronul său, (...) / Și în ochiul lui cuminte tu ești om - nu Dumnezeu"*. Ca în final, poezia *Dumnezeu și om*, din care am citat aici - și a cărei primă redactare s-a numit *Christ* -, să se încheie astfel:

*Azi gândirea se aprinde ca și focul cel de paie -
Ieri ai fost credință simplă - însă sinceră, adâncă,
Împărat fuși Omenirei, crezu-n tine era stâncă...
Azi pe pânză te aruncă, ori în marmură te taie.*

Una din cauzele pierderii *"credinței simple"* ar fi demitizarea lui Dumnezeu și Isus prin reprezentări. Originea Dumnezeirii a fost trădată de *"a Răului domnire"*, care a dus la *"vânătoarea de aur și mărire"*, la apariția sfinților și a preoților, o *"tagmă muștrătoare"*, cum deducem din aceste prime versuri din *Preot și filosof*:

*Căci n-avem sfinții voștri, voi ne muștrați, preoți,
Deși de-a voastră tagmă suntem și noi cu toți...*

Numai că:

Și noi avem o lege - deși nu Dumnezeu -

Nu Dumnezeul la care se închină și *"ereticul tiran"*.
Căci:

*Ce Dumnezeu e-acela care-ar putea să-l ierte
Că țări întregi schimbat-au în întinsori deșerte?*

Pentru Eminescu, *"Demonul lumii-acestei"* care naște *"comedia-i bizară"*, e tot *"ce seminția Cain în lume-o a creat"*. Și orice ar face preoții nu se poate *"drege, căci răi rămân de-a valma"*. Prin urmare:

*Nu ne mustrați! Noi suntem de cei cu-aurul fin
 Și pricepurăm șoapta misterului divin.
 Urmați în calea voastră mulțimii de absurzi
 Și compuneți simfonii și innuri pentru surzi,
 Ascuteți adevărul în idoli, pietre, lemn,
 Căci doar astfel pricepe tot neamul cel nedemn
 Al oamenilor zilei sublimul adevăr -
 Ce voi puneți în pilde, iar noi l-avem în cer.*

Reprezentările, pildele sunt, așadar, pentru "*neamul cel nedemn*". Nu acesta e Christ-ul său Dumnezeuul speranței. Eminescu ni-l sugerează ca fiind în altă parte când spune: "*Și noi avem o lege...*" Care este această lege? Ea este **datina**, datina străbună, credința din părinți, care poartă cu ea ca pe o flacăra veșnic vie **Speranța originară**, pe adevăratul Dumnezeu, pe Christ-ul învierii, pe care îl așteptăm să vină și să ne ia cu El în "*veacul de aur*" al iubirii eterne, așa cum își notează Eminescu în laboratorul poeziei **Învierea**:

"Dar rămâne datina și înțelesul ei sfânt, așa cum e de mult: și de nu va sosi niciodată acea zi, din care să se-nceapă veacul de aur al adevărului și al iubirii de oameni, totuși e bine să se creadă în sosirea ei, pentruca să se bucure cei buni de <<ziua învierii>>, când ne luminăm prin sărbătoare și ne primim unul pe altul și zicem frați celor ce ne urăsc pe noi, și iertăm pe toți pentru înviere, strigând cu toții: <<Christos a înviat>>". Dumnezeuul speranței eminesciene este în plan istoric, național, **datina**, iar în plan metafizic, cosmogonic, **Demiurgos**. Este acel "**punct mișcător**" din **Scrisoarea I**, "**cel întâi și singur. Iată-l / Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl...**" Este acel Părinte din **Rugăciunea unui dac**, creatorul unic a tot și toate:

*El singur zeu stătut-au nainte de-a fi zeii
Și din noian de ape puteri au dat scânteii,
El zeilor dă suflet și lumii fericire,
El este-al omenimei izvor de mântuire:
Sus inimile voastre! Cântare aduceți-i,
El este moartea morții și învierea vieții!*

Dar Eminescu este asemenea acestui Dac care se roagă de Părintele său să-l blesteme, să-l facă să dispară "fără urmă". De ce vrea să-l înduplece pe zeu "spre ură și blestemuri?" Pentru că Eminescu este însuși Spiritul Creator. Altfel nu s-ar răzvrăti în rugăciune împotriva Demiurgului său! Indiscutabil, așa cum am văzut din *Archaeus*, în Eminescu Demiurgos însuși și-a pus marile întrebări ale lumii, întrebările primordiale, făcându-l să ispășească, precum un nou Christ, păcatele omenirii întregi.

Iată de ce putem vedea în Eminescu însăși Speranța noastră **originară**. În el s-a încercat Universul întreg. Și din încercarea aceasta poporul român a ieșit mai îmbogățit, pentru că Eminescu este chintesența lui. În Eminescu s-a concentrat toată spiritualitatea poporului român. În sufletele și în mintea noastră el este o icoană sfântă. Prin el neamul nostru a atins o culme a Dumnezeirii înseși. Eminescu este pentru noi, românii, un Christos, prin care înțelegem acel Spirit Creator Suprem ce ține adesea, mai ales în perioade de pustiu istoric, loc de Dumnezeu. Eminescu se află veșnic în noi, în toate stările și urmele noastre. Atât de mult s-a identificat cu ființa noastră încât fiecare suntem ceva din el, încât fiecare suntem asemenea Dacului său și rugăciunii sale. În el ne mistuim, în el ne răzvrătim, așa cum suntem și

n-om mai fi, așa cum nu suntem și om fi. Ne-o spune
însăși Ursitoarea sa:

El n-a fost când era, el e când nu e.





Cuprins

- **Magul călător** (5)
- a.* Reporterul (7) *b.* Obârșia (11) *c.* Lada (13) *d.* Școala vieții (15) *e.* Gazetarul (17)
- **Manuscrisele speranței** (19)
- **Sub semnul morții** (23)
- **Scrisul ca speranță** (28)
- **Arta speranței** (31)
- **Fetele destinului** (35)
- **Optimism și demonism** (38)
- **Speranța ca alinare** (46)
- **Speranța ca poveste** (50)
- **Speranța artei** (55)
- **Speranța iubirii** (60)
- a.* Iubirea de suflet (63) *b.* Sărutul (65) *c.* Îngerul de pace (70) *d.* Amorul total (72)
- **Speranța naturii** (78)
- **"Sîmburele de ghindă" al Speranței** (83)

- **Speranța muncii** (92)

a. Masa de brad (97) *b.* Golgota exigenței (100) *c.* La "Timpul" (102)

- **Experiența dramaturgului** (108)

a. Pornirea de a scrie (114) *b.* Sub steaua teatrului (116) *c.* Moftangii antitetici (121) *d.* Dodecameronul (124)

- **Infraestetica spectacolului audio-vizual** (127)

a. Monologul (130) *b.* Oralitatea (132) *c.* Dialogul și Imaginea (134) *d.* Teatrul prozei (136) *e.* Poemul cinematografic (146)

- **Transestetica** (150)

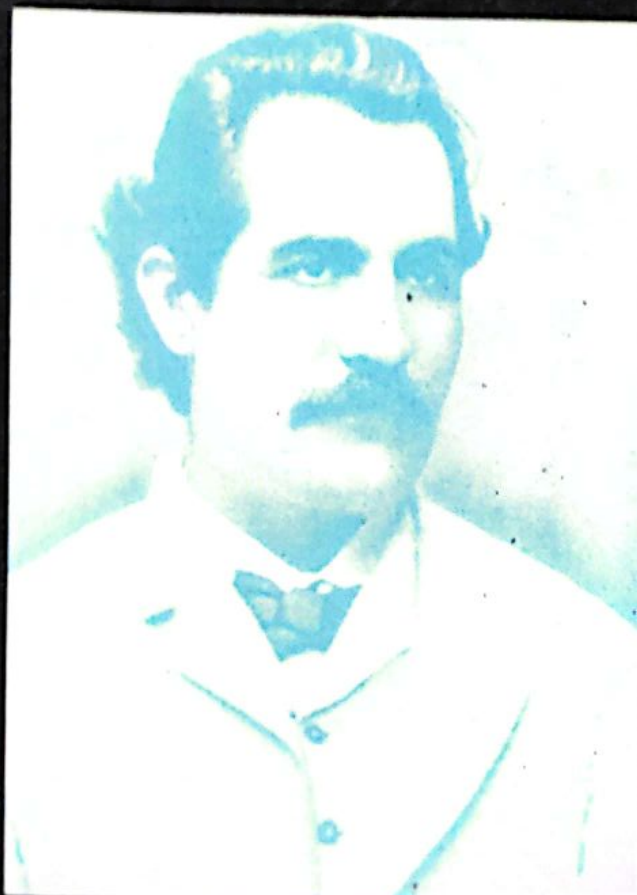
a. Firescul (152) *b.* Metoda identificării (156) *c.* Viața (159) *d.* Spectacolul catoptric (161)

- **Shakespeare și Eminescu** (165)

- **Speranța ca Archaeus** (187)

- **Eminescu Christus** (209)





Cuvântul *speranță* se întâlnește cel mai des în scrierile lui Eminescu. Imaginea, transmisă de tradiție, începând cu Maiorescu, a unui Eminescu prin excelență pesimist, nu corespunde realității. Poetul a fost în esență sa un vitalist. Pentru prima oară se demonstrează în această carte - prin care se lansează Editura EMIN - că viața și opera lui Eminescu stau sub semnul speranței. Și tot pentru prima oară se arată că Eminescu a prevăzut cinematograful, opera sa fiind o creație de natură audio-vizuală.

Magul călător oferă cititorului surpriza să descopere un nou Eminescu, mult mai aproape de adevăr, de sfera sa demiurgică, relevând o față inedită, permanent actuală, a "pantocratorului" spiritualității românești.

Magul călător este a 13-a carte a scriitorului, criticului, gazetarului și cineastului Grid Modorcea. Unele idei ale ei au constituit punctul de plecare pentru filmul său *Dumnezeirea la Eminescu*, realizat la Televiziunea Română.